

Искусство КИНО

11 1979

Искусство кино

1979 1

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Бирзина О. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Мария Кленская в фильме «Цену смерти спроси у мертвых» (режиссер К. Кийск, «Таллинфильм»)

На 2-й стр. обложки
Регимантас Адомайтис и Людмила Савельева (вверху), Стефан Данаилов и Людмила Савельева (внизу) в фильме «Юлия Вревская» (режиссер Н. Корабов, «Мосфильм» — «За игрални фильми»)

На 4-й стр. обложки
Сос Саркисян и Софик Саргсян в фильме «Наапет» (режиссер Г. Малян, «Арменфильм»)

Содержание

Iskusstvo kino
Cinema art

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 25.10.78
Подп. к печати 15.12.78.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12, усл. п. л. 14,
уч.-изд. л. 18,3. А-12125
Тираж 56 000 экз. Заказ 2554
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области.

Всеволод Санаев

Рожденное Октябрем...

Год 1979-й, в который мы вступаем, — особый год для нас, работников советского экрана, для всей нашей многомиллионной аудитории кинозрителей. Через несколько месяцев исполнится шесть десятилетий нашему искусству кинематографа.

У колыбели советского кино стоял великий Ленин. Именно он подписал исторический декрет «О национализации кино- и фотодела», который и стал началом славного пути кинематографа Страны Советов, кинематографа, в становление и развитие которого внесли и вносят лепту художники нескольких поколений, объединенные общим коммунистическим мировоззрением, творческим методом социалистического реализма.

«С первых лет Советской власти, — писал Л. И. Брежнев в своем приветствии участникам и гостям Всесоюзного фестиваля в городе Риге, — на всех этапах героической истории нашего государства деятели кино своим творчеством вносят значительный вклад в воспитание нового человека, в создание развитого социалистического общества».

А как известно, наш современник, советский человек, выросший в кипучих буднях советского общества, — есть главный и важнейший итог прошедших десятилетий!..

Наше киноискусство взрастало на плодотворной почве социалистической культурной революции, без которой невозможно было бы достичь высшей нашей цели — преобразовать мир «по законам красоты», говоря словами Маркса.

Советский кинематограф никогда не достиг бы нынешних своих высот, если бы не руководила им ленинская партия — ум, честь и совесть эпохи, если бы на протяжении всех Октябрьских десятилетий мы, труженики экрана, не ощущали повседневно и ежечасно благотворное внимание и заботу Центрального Комитета партии и Советского правительства — внимание и заботу, которые проявляются буквально во всем: от определения стратегии движения нашего искусства до сугубо конкретных вопросов технического оснащения студий, налаживания сценарного дела и т. д.

«Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарования и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма, — провозгласил XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза. — Сила партийного руководства — в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах».

Да, только питаясь живительными соками Великого Октября, только мудро направляемый партией Ленина, которая в принципиальных основах руководства художественной культурой и в практической культурной политике диалектически соединяет глубокое понимание специфики художественной культуры, труда художника, роли и места искусства в жизни народа, в строительстве нового общества, — только в этих условиях наш кинематограф мог заявить о себе человечеству как уникальный историко-культурный идейный феномен, обогативший и обогащающий всечеловеческую культуру.

В новой Конституции СССР появился специальный раздел, посвященный социальному развитию и культуре. Завершающая статья этого раздела провозглашает: «Государство за-

ботится об охране, преумножении и широком использовании духовных ценностей для нравственного и эстетического воспитания советских людей, повышения их культурного уровня». Так в Основном Законе страны получил законодательное воплощение научно-теоретический тезис партии о возрастании на новых этапах коммунистического строительства роли литературы и искусства в формировании коммунистической личности.

Опираясь именно на этот замечательный научный вывод, наша партия, ее ЦК, лично Леонид Ильич Брежнев проявляют в последние полтора десятилетия советской истории особо пристальное внимание к проблемам развития советской художественной культуры в целом, кинематографа — в частности и особенности. Программой, определившей стратегию и тактику всей нашей работы, стали документы XXIII, XXIV, XXV партийных съездов, посвященные литературе и искусству, Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», приветствия Леонида Ильича Брежнева советским кинематографистам, его книги «Малая земля», «Возрождение», «Целина». Дух и буква каждого из этих документов направлены к тому, чтобы еще больше укрепить связь искусства с жизнью народа.

Успехи советского кинематографа велики. Быть может, особенно ясно видим это мы, кинематографическое поколение, начавшее свою творческую жизнь в бурные тридцатые годы. Ведь для нас немалый отрезок биографии нашего искусства неотрывен от наших собственных биографий, от нашего опыта, от нашей жизни. И оглядываясь назад, вспоминая фильмы и роли, оживляя в своей благодарной памяти ушедших уже от нас учителей и коллег, думая о здравствующих и творящих сверстниках, с огромным интересом присматриваясь к идущим нам на смену талантам, работая вместе с ними на съемочных площадках, — мы осмысливаем большой, нелегкий путь советского кино, на котором оно знало не только победы, но и неудачи, и учась на них, преодолевая сложности, решая все новые и новые проблемы, шло вперед и вверх.

Конечно же, и сейчас в нашем огромном хозяйстве далеко не все обстоит так, как бы нам хотелось. На это указала нам партия в известных документах, посвященных кинематографу. Немалую часть партийных указаний нам удалось за истекшие годы выполнить, однако еще больше предстоит сделать, чтобы искрящаяся творческой созидательной энергией жизнь нашей страны, труд нашего народа, острые проблемы движения советского общества к коммунизму нашли достойное отражение на экране, были глубоко исследованы средствами искусства.

Требования широкой аудитории к нашему киноискусству растут. Мы хорошо это знаем, потому что держим постоянный контакт со своим зрителем, встречаясь с ним на многочисленных фестивалях, творческих конференциях, читая бесконечный поток писем. Мы знаем, что зритель далеко не всегда доволен нами, нашими фильмами, мерой нашего вторжения в жизнь. Думаю, что неудовлетворенность зрителей, помноженная на святую неудовлетворенность художников помогут нам еще многого достигнуть, идя путем правды и вдохновенных творческих поисков.

Черпая животворные соки творчества в гуще народной жизни, работники советского экрана работают для народа, поднимая его интеллектуальный, духовный, эстетический потенциал, помогая строительству коммунистической личности. Бесконечный этот круговорот безмерно обогащает как художественную культуру общества зрелого социализма, так и народ, которому эта культура принадлежит.

«Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние. Мы хорошо знаем, что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его треволнениях и свершениях». В этих прекрасных словах товарища Л. И. Брежнева, произнесенных с трибуны XXV съезда партии, — свет Октября. Озаренные этим немеркнущим светом, советские кинематографисты встречают свой шестидесятилетний юбилей.

Александр Радов

Люди дела в кино и в жизни

Заметки социолога

Художественная кинопублицистика: «Премия» и «Обратная связь»

Всегда ли мы сталкиваемся на киноэкране, да и в жизни, с «прямолинейной» честностью, «лобовой» правдой, «нетактичной» принципиальностью? Какими вежливыми бываем мы порой, когда надо бы резануть в глаза «правду-матку», высказаться «на полную железку», поступить по принципу: «Платон мне друг, но...» И в результате, проявив лояльность к ближним, соблюдая все требования обыденной этики, мы вычитаем из правды все то, что попадает под категорию «неудобно». Неудобно «катить бочку» на своего покровителя и заступника, если даже он кругом неправ, превратился в шлагбаум прогресса. Неудобно действовать, даже отстаивая самую высшую правду, через голову своего руководителя, ибо он к тебе «со всей душой» и, если бы не он, тебе бы не сидеть в этом кресле.

Как раз о таких вот нравственных обязательствах, моральных долгах услужливо напоминают секретарю горкома партии Сакулину (из нового фильма А. Гельмана и В. Трегубовича «Обратная связь»), когда он, закусив удила, не позаботившись о тактической гибкости, приступает к разоблачению антигосударственной практики управляющего трестом Нуркова. Такая прыть только что избранного Сакулина ведь «ставит в неловкое положение» секретаря обкома партии Окунева, который спас его в свое время, замяв семейный скандал и отправив на учебу в Москву, а затем, по возвращении, рекомендовал на нынешний пост. А тут еще надо учесть, что Сакулин — «фигура малоизвестная», что у первого секретаря обкома были на его счет сомнения. И еще поимейте в виду, что Сакулин, которому трудно рассчитывать на чью-либо влиятельную поддержку, затеял труднейшее дело — остановить досрочный пуск всесоюзного по своему значению комбината. И все это в момент, когда о готовящемся событии уже известили центральная пресса и телевидение, заготовлена торжественная процедура, обещаны награды и премии, продукция комбината уже «занаряжена», а городская гостиница набита толкачами.

Вот в какую экстремальную ситуацию помещает своего героя драматург А. Гельман, испытывая его нравственную высоту, сущностные свойства его личности. Готов согласиться здесь с членом-корреспондентом Академии наук СССР С. С. Шаталиным [1], что ситуация эта несколько искусственна и в самом деле имеет функциональные разрывы. Мне не довелось еще выслушивать высказывания производственников об «Обратной связи», а вот «Премию» я со многими из них обсуждал. Многие из моих собеседников, нисколько не сомневаясь в том, что А. Гельман хорошо знает современный индустриальный мир, понял «душу» современного производства, тем не менее утверждали, что ситуация, в которую помещены герои и которую они сами же творят, — «фантастическая». Ничего подобного, дескать, они в жизни не встречали: «Где же это было когда-нибудь, чтобы рабочие от премии отказались?»

Мне кажется, что многие — С. С. Шаталин в том числе — не поняли метода, которым пользуется А. Гельман в обоих своих филь-

---

[1] «ИК», 1978, № 12.

мах. Драматург, по-моему, сознательно конструирует (но из реальных «кирпичиков») искусственную среду жизнедеятельности героев. Примерно с той же целью, с которой создаются испытательные полигоны для автомобилей или условия лабораторного психологического эксперимента: чтобы проверить нравственный запас прочности героев, их социальные качества в чрезвычайных обстоятельствах. И литература и психология давно используют для познания таинств человеческого поведения такие испытания. Глубинные свойства личности яснее проявляются на изломе, в конфликтах, в ситуациях жизненно важного выбора. Если не обращаться к классической литературе, а ограничиться нашими современниками, то можно назвать целую галерею писателей, которые прибегают к подобному инструменту анализа сущностных свойств личности: А. Вампилов, В. Быков, В. Распутин и другие.

Но есть у А. Гельмана одно очень важное отличие от писателей этого ряда. Его практически не интересуют индивидуально неповторимые человеческие проявления и, я бы добавил, психология поведения. Он исследует и воспроизводит не индивидуальности и даже не характеры, а социальные типы, а еще — типы социальных отношений между типическими фигурами производственной жизни. Именно об этом обмолвился сам А. Гельман в своем диалоге с критиком Л. Коробовым, заметив, что «пренебрежительное отношение к типическому есть, на мой взгляд, непростительное легкомыслие» («ЛГ», 15 марта 1978 г.). Все его персонажи спрессованы настолько, что — по мысли Белинского — «при всей своей индивидуальности и особенности заключают в себе все общие, родовые приметы целого ряда явлений»[2]. Разве Потапов не обобщает в себе социальные и нравственные характеристики лучшей части рабочего класса страны? Что из того, что для нее «не типичен» отказ от премии как конкретная форма проявления социальной зрелости? Не в этом суть типического в образе бригадира Потапова. Типичность содержания, а не оболочки, достоверность явления, а не частного факта — вот основной смысл авторской манеры А. Гельмана. Все это, может быть, и внове для современной прозы, однако в истории русской литературы мы легко обнаружим корни такого авторского подхода. «Сущность типа, — писал Белинский, — состоит в том, чтоб, изображая, например, хоть в о д о в о з а, изображать не какого-нибудь одного водовоза, а в с е х в о д н о м»[3].

Здесь надо бы заметить, что с фильмами А. Гельмана в наш кинематограф врывается новый для него род войск: художественная кинопублицистика. Странно, что понятие «публицистика» применяется в нашем кинематографе только к документальному экрану. Можно ли в публицистическом осмыслении действительности, к чему призывает работников идеологического фронта наша партия, обойтись без могущественных возможностей художественного экрана? Пока же, насколько я могу судить, этот жанр кинематографа не «узаконен», теоретиками кино не осмыслен. Для него не выработаны свои особенные критерии оценок. К чему это приводит? Те же фильмы А. Гельмана пытаются оценивать по стандартам кинобеллетристики, но ведь они здесь совершенно не годятся! В его персонажах критики норовят выделить характеры, найти и оприходовать признаки индивидуальности, тонкие психологические нюансы, и бывает, что очень сердятся, когда всего этого не обнаруживают. Невдомек им, что перед ними не индивидуумы во всей их уникальности, а некие ожившие социальные маски, персонифицированные, наполненные плотью и кровью социальные типы. Вот, кстати, почему А. Гельман не сообщает про своих героев ни одной подробности, которая бы «не стреляла», не срабатывала по отношению к явлению, которое анализируется. И пережитый Сакулиным семейный скандал, и «особые отношения», которые связывали Вязникову с покойным Малунцевым, и тому подобное — все это функционально, все, как мы покажем ни-

---

[2] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах. М., 1948, т. 1, стр. 642.

[3] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, стр. 603.

же, работает у Гельмана не столько на наши представления о Сакулине или Вязниковой, сколько на основную идею «Обратной связи».

Типическое аккумулируется у Гельмана не только в каждом персонаже фильма, но и в ансамбле, который они, действующие лица, образуют. Смею утверждать, что ансамбль — набор социальных ролей — каждого фильма А. Гельмана (особенно «Премии») вполне адекватно отражает все наиболее распространенные в современном производстве социальные типы. Бригадир Потапов и бригадир Кочнов, управляющий трестом Батарцев и секретарь парткома Соломахин, главный экономист Шатунов и экономист Миленина и так далее — все они для людей, связанных с производством, легко узнаваемы, «знакомые незнакомцы», как говорил Белинский. Так же знакомы антиподные позиции, которые занимают некоторые из них по отношению друг к другу, аргументы, с помощью которых каждый из них отстаивает свои взгляды и решения, мотивы которых мы легко распознаем. Если бы каждый из персонажей был у Гельмана отмечен чертами яркого своеобразия, то не удалось бы автору изобразить всех передовых рабочих в одном Потапове, а всех хозяйственников определенного типа — в одном Нуркове. Сегодня в зарубежной литературе, в литературе социалистических стран Европы в том числе, вполне узаконен новый жанр — «социографический очерк». Нам, не имеющим такой традиции (но она, заверяю, на подходе), трудно поэтому отнести к чему-либо привычному эти, по-научному достоверные и точные, но при том сочные по языку, мастерские по драматургическим решениям работы Александра Гельмана. Думаю, что этими фильмами Гельман ставит серьезную задачу перед теоретиками нашего кинематографа.

И тем не менее ситуации, которые разыгрывает А. Гельман в обоих своих фильмах с помощью емких, концентрированных персонажей, действительно «фантастические». Хотя, признаюсь, за многие годы то на одном заводе, то на другом мне довелось наблюдать столь «неправдоподобные» ситуации, что будь они представлены в фильме или романе, они вызвали бы полное недоверие. И все же можно сказать, что А. Гельман, собрав типические фигуры производства, разыгрывает на них нестандартную, нетипическую партию. И делает это, как мне кажется, также сознательно. Зачем?! Разобравшись в этом, мы обнаружим еще одну принципиально важную особенность его авторской манеры.

Мы нередко забываем, что, кроме описательной функции, кроме прямого, хоть и концентрированного, отображения действительности (вспомните у Л. Выгодского: «Искусство соотносится с жизнью, как вино с виноградом»), у литературы и искусства существует еще и нормативная функция, заключающаяся в навязывании реальной жизни искусственных эталонов, идеальных типов поведения, образцов для подражания. И если эти атрибуты произведения соответствуют зарождающимся тенденциям общественного развития, если к тому же эмоционально привлекательны и заразительны, то непременно рождают в жизни соответствующие реальные эквиваленты. Здесь можно сослаться на достаточно известные примеры: на «тургеневских женщин», которые, по свидетельству Л. Толстого, возникли не до, а после выхода повестей Тургенева; героев Чернышевского, аналоги которых появлялись по всей Руси. Можно упомянуть и более свежие примеры — многочисленных Чешковых, которые, как утверждали сведущие социологи, да я и сам это заметил, появились в большом количестве на наших заводах после выхода пьесы и фильма И. Дворецкого. А сегодня, говоря об этой функции искусства, можно положиться и на свидетельство самого А. Гельмана, который рассказал в «Литературной газете», что нравственный пример бригады Потапова был воспринят на многих заводах и стройках слишком буквально — как руководство к действию. И возникли там гораздо более драматические ситуации, чем в фильме.

Итак, и в «Премии» и в «Обратной связи» А. Гельман предлагает зрителям нормативные образцы — отношений, в которые герои вступают, позиций, которые они занимают. Посмотрим, что это за образцы...

Нравственное действие как экономический фактор

Испокон веков слышим мы на миру оправдание-плач: «Что я могу один (одна)?» Как часто еще приходится сталкиваться с моралью «маленького человека», причем ее адептами выступают порой и обладатели самых высоких кресел, которые любят иногда посетовать, что ничего, дескать, изменить не могут, это надо решать «там, наверху». Такая философия жила всегда, и всегда находились безумцы и чудаки, «нереально мыслящие», которые позволяли себе не поверить, что все предопределено заранее, что все творят неподконтрольные маленькому человеку глобальные объективные процессы. Сегодня, хоть мы и стали все атеистами, ни в бога, ни в черта не верим, а верим в торжество человеческого разума, в то, что историю творят люди, но гигантский размах свершений, непонятность и анонимность многих происходящих на наших глазах процессов — технологических, экономических, социальных, их сложнейшая взаимоувязка — все это даже человека неробкого может убедить, что личные возможности его что-то изменить в жизни и в производстве ограничены, что если он даже и попытается, то только шею себе сломает, а караван все равно пойдет своей дорогой.

Фигурой Сакулина (так же как и Потапова в «Премии») Гельман убеждает нас в том, что нравственный протест «принципиала», даже если он один, к тому же блокирован со всех сторон осторожными «реалистами» и влиятельными противниками, способен тем не менее изменить реальные обстоятельства жизни, повернуть масштабные процессы производства, исправить ошибки и просчеты. Здесь, таким образом, нравственный пример, нравственное действие возводятся в ранг важнейшего экономического фактора.

Прямо скажем, нам предлагается весьма необычный угол зрения на проблемы совершенствования нашей экономики. Более того, кое-кто из известных мне серьезных экономистов и заслуженных хозяйственников считает такую постановку вопроса, как и фильмы, в которых она воплощена, весьма вредной, способной только отвлечь общественное мнение от кардинальных проблем производства, заключающихся в том, что не всегда срабатывают хозяйственные механизмы экономики, с которых де и надо начинать. И пока они не усовершенствованы, пока не сконструированы и не внедрены в практику управления более действенные системы планирования, оценки и материального стимулирования производства, то и говорить не о чем и суетиться бесполезно. Такая позиция, кстати сказать, четко прозвучала в известном нашем экономическом журнале «ЭКО», где экономисты и хозяйственники обсуждали за круглым столом «Премию»[4].

Про то, что у нас не все ладно в экономике с хозяйственными механизмами, свидетельствует не только широкая пресса, но и те же фильмы А. Гельмана, острые ситуации в которых — потребовавшие от героев немалого гражданского мужества — возникли как раз потому, что экономические рычаги и стимулы не сработали, не побудили строителей и их деловых партнеров к заинтересованности в достижении не только и не столько промежуточных, а главным образом конечных результатов. Это же привело и к тому, что субъектом позитивных изменений, инициатором наведения порядка выступают в этих фильмах не первые руководители — управляющие трестами, — а работники, вроде бы далекие от стратегических функций хозяйственного управления: бригада бетонщиков в «Премии», партийный секретарь и экономист в «Обратной связи». Хозяйственные же руководители в этих фильмах, компетентные и разворотистые, заслуженно вызывающие к себе симпатию, оказываются почему-то глухи к призывам ратователей за деловую честность. Более того, они «всей душой против» (по выражению управляющего Батарцева из «Премии») каких-либо саморазоблачений, которые потребуют от треста полного и честного исполнения своего долга перед государством. Они пытаются доказать своим оппонентам и нам, зрителям, что в современных условиях хозяй-

---

[4] «Премия» — зрителям». — «Экономика и организация промышленности и производства» («ЭКО»). 1976, № 4.

ствования экономически невыгодно, да и объективно невозможно, работать четко и слаженно, своевременно сдавать объекты, брать на себя и выполнять напряженные планы. Невыгодно, дескать, честно вскрывать и показывать вышестоящим инстанциям внутренние резервы, да и вообще — правдивость в деловых отношениях сегодня «непрактична».

Итак, А. Гельман по сути не расходится со своими строгими оппонентами в диагнозе современной экономической ситуации. Его не упрекнешь в том, что он не обращает внимания на несовершенство механизмов планирования и материального стимулирования производства. Однако сценарист предлагает иную, чем его критики от экономики, оценку обыденного в производстве, а главное — принципиально иной подход к решению проблем, возникающих ныне в народном хозяйстве.

Заметьте, что почти все различия позиций в споре о фильме «Обратная связь» проявляются через отношение к Нуркову. Он в некотором роде «лакмусовая бумажка», помогающая «просветлить» суть отношения критика к фильму, к социальной концепции драматурга. Давайте это проверим. «На мой взгляд, — пишет С. С. Шаталин, — Нурков честен, поскольку честно делает дело, не щадя себя и других, применяя, как в бою, хитрость и уловку. А кто-то сочтет, что я не прав, и будет доказывать, вслед за Сакулиным и его единомышленниками, что подобные средства в борьбе за поставленную перед Игнатом Максимовичем цель недопустимы. Но, позвольте, если не годятся методы Нуркова, то где другие методы? Какой еще есть способ пустить комбинат в срок?»

У нас будет время поговорить о наличии иных способов пуска комбината, а здесь — о методах Нуркова... Итак, управляющий трестом Нурков, став невольным наследником погибшего в аварии руководителя «божьей милостью» Малунцева, имевшего гигантский личный авторитет, а потому и дополнительные возможности, которые именуются в народе «звездной рентой», и ощутив, что у него, Нуркова, таких возможностей нет, что не только лишнего, но и необходимого он не получит, решается воспользоваться авторитетом социалистического соревнования. Он вызывается, а точнее — соглашается с желанием секретаря обкома Окунева, сдать комбинат досрочно. Все это для того, чтобы привлечь к нему внимание, обязать деловых партнеров, получить льготное снабжение и сдать комбинат... в срок.

Все это весьма правдоподобно. Сколько схожих ситуаций мне приходилось наблюдать на заводах и стройках, когда болеющие за дело руководители, не для своей корысти, а для общественной пользы, идут на хитрость, «тактический прием», вкладывая во все это бездну выдумки, опыта. А все для того, чтобы обойти, обхитрить давно устаревший параграф постановления или инструкции либо компенсировать несправедливые для них экономические условия деятельности. Но как часто эта вроде бы вынужденная маска ловкача поневоле незаметно прирастает к лицу. И руководитель начинает ловчить даже в таких делах, которые заведомо можно делать честно. Как раз такого рода превращения, как мы помним, произошли с управляющим трестом Батарцевым из «Премии», который, начиная новую стройку, клялся и божился своим соратникам, что начнет ее правильно, подготовив вначале дороги и подземные коммуникации. И можно не сомневаться, что он искренне этого хотел. Но уже через полгода все пошло наперекосяк. И не только потому, так я думаю, что вклинились «привходящие обстоятельства», как объясняет эту метаморфозу сам Батарцев, но еще и по той причине, что потребовали применения его, Батарцева, привычки к штурмам и авралам, к «двойной бухгалтерии». Недаром начальник управления Черников бросает ему упрек в том, что «хорошие отношения с главком», которые поначалу были вроде бы тактикой во имя достижения экономических результатов, превратились для него в стратегию, в самоцель, потянули за собой цепь компромиссов и отступлений от интересов дела.

Если представленное нам в образе Нуркова и «расшифрованное» С. Шаталиным экономическое поведение рассматривается в каче-

стве нормы, причем не статистической, а этической, то и спорить-то не о чем! Вся беда как раз и заключается в том, что подобный нурковскому стиль работы — не только для С. Шаталина вещь такая же привычная, как осенний дождь. Можно такому Нуркову спустить «голый», не обеспеченный фондами и мощностями план и не волноваться — извернется, выкрутится, из-под земли достанет. И что вы думаете? Достают — возможное и невозможное, самыми неведомыми путями! А потом молчат, искусно обводя вокруг пальца проверочные комиссии и инспекции, сообщая наверх «липу», подменяя, как Нурков, одни соцобязательства — другими, урезанными. И не срабатывает «обратная связь», ибо «наверху» успокоены благополучными сводками. Прав Сакулин в своем счете к Нуркову: «А ты все сгладил, всех успокоил своей липой...»

«Ложь — неэкономична!» — говорил, кажется, Чешков, герой И. Дворецкого. И, добавим, неэкономичны все эти отнюдь не безобидные, «хитрости и уловки», особенно если они замазывают действительные прорехи в механизмах хозяйствования, усыпляют не только министерства, но и крупных ученых из Академии наук. А если даже все эти хитрости увенчиваются победой — вовремя сдаваемым объектом, как это нередко случается, — то экономист С. Шаталин должен бы представлять, какой дорогой ценой она дается, каким расточительством оборачивается.

А потому не надо нам защищать Нуркова, руководителя — будем надеяться — уходящего типа. Спору нет, он очень впечатляющ в исполнении убедительного в каждой своей роли Михаила Ульянова. Он выполнен актером «по методу айсберга» — за внешней скупостью мимики и жестов, за недоговоренностью аргументов угадывается внутренняя мощь, высочайшая саморефлексия, внутренний диалог со своим «высшим трибуналом» — совестью. Сам-то Нурков, в исполнении Ульянова, не на своей стороне. Так, во всяком случае, я прочел сложную игру актера. Да и то обстоятельство, что в окончательном своем слове Нурков отказывается от досрочного пуска, выступая тем самым против своей же изощренной стратегии, для меня свидетельство того, что этот вечный внутренний оппонент взял верх.

Не только в «Обратной связи», но и в «Премии» управляющие трестами в своем окончательном решении становятся на сторону противников, своих разоблачителей. В чем тут дело? Не срабатывает ли здесь некий авторский шаблон? Не есть ли это попытка всех примирить, а нас, зрителей, успокоить счастливым «хэппи эндом»? Нет, не в том, я думаю, дело! Ведь Гельман тем самым, но не только этим, прозрачно намекает, что положенные в основу фильма конфликты — не только внешние, социально-экономические, но и внутренние, психологические. А разворачиваются они в головах и сердцах самых конфликтных фигур не только фильмов, но и всей нашей экономики — хозяйственников. Недаром каждый из них вслух пытается разобраться: прав он или не прав, а если не прав, то в чем? Они сами, хоть и придерживаются навязанной им традицией линии поведения, хоть и готовы «любой ценой» исполнить свой профессиональный долг, абсолютно правыми себя не считают. Душа их не спокойна, внутренний оппонент все время покалывает их острыми вопросами, требующими произвести переоценку ценностей. Да и нравственная доблесть Потапова и Сакулина безусловно затрагивает их отнюдь не зачерствелые души. Вот почему в конце они выступают против самих себя, теряя свои высокие должности, чтобы сохранить уважение к себе. Этой «нелогичности» поведения таких совсем не монолитных фигур С. Шаталин, мне кажется, не заметил. Более того, он вовсю прибавляет к Нуркову сверх того, что отпущено тому А. Гельманом, убавляя в то же время от Сакулина.

Все это говорилось к тому, что совершенствование хозяйственных механизмов экономики вещь крайне важная и действительно самая первоочередная. Стоит их отладить более четко, и сами собой отпадут многие из тех острых ситуаций, которые обозначены в обоих фильмах. И, видимо, не будет такой острой нужды в гражданском мужестве, в

нравственных подвигах «одиночек». Так что же нам остается? Ждать?! А самим в это время поощрять «двойную мораль», «простительный» служебный обман?

Удивительное дело! Справедливо ратуя за совершенствование хозяйственных механизмов экономики, призывая к техническому перевооружению производства и его организационным перестройкам, мы слишком порой снисходительно относимся к морально-нравственным ресурсам производства, к «духу коллектива» (вспомните «дух войска» у Л. Толстого, в котором он усматривал основной источник побед армии Кутузова). Достаточно, дескать, — считаем мы — изменить объективные условия деятельности коллектива, превратить в экономически выгодную напряженную и качественную работу, поиск и использование внутренних резервов, внедрение нового и т. п., и в сей же момент, почти автоматически возникнет заинтересованность коллектива, взлетит ввысь его активность. К сожалению, между объективными обстоятельствами и «внутренней» заинтересованностью коллектива связь не линейная. Знаю очень равнодушные коллективы, действующие в самых благоприятных условиях, и, напротив, обиженные обстоятельствами, но бодрые, одухотворенные, совестливые. К тому же, замечу, коллективную заинтересованность работать на совесть лишь частично объяснишь в категориях «выгодно — невыгодно». Что касается отдельно взятого работника, то мы, слава богу, перестаем относиться к нему как к «экономическому индивиду», существу, которое работает исключительно ради материального вознаграждения. Мы ведь не отказываем ему в социальных и психологических мотивах труда, находим у него целую гамму побуждений к общественно полезной деятельности: стремление к содержательной и творческой работе, к самостоятельности и ответственности, к притязаниям на должностной и квалификационный рост, надежду поднять свой человеческий авторитет и престиж и прочее. Но как только заходит речь об источниках активности целого коллектива, как только требуется объяснить, почему коллектив что-то сделал или чего-то не сделал, то слишком уж утилитарными, вульгарными материалистами мы становимся, приписывая коллективу в основном материальные стремления.

Своими фильмами А. Гельман пытается, очень хочет нас убедить (и мне кажется, добивается своего), что «моральный капитал», нравственный климат — один из самых действенных рычагов хозяйствования, мощный источник благоприятных для всех нас изменений в экономике. Он доказывает нам, что уже сегодня, при нынешних механизмах хозяйствования, любое дело можно делать, не беря на совесть «негожих средств». А если не можешь все-таки сделать дело по совести, откажись, поставь вопрос ребром, и такая постановка многое прояснит, привлечет к себе внимание. Вот такой нравственный максимализм и предъявляет автор «Премии» и «Обратной связи» людям дела. И кстати сказать, тем из них, от которых как раз и зависят конструирование и отлаживание хозяйственных механизмов.

То что Сакулин предлагает Нуркову сказать «нет!», отказаться от досрочного пуска и от пуска в срок тоже, поставить вопрос ребром, — все это не дичь, не наивный совет несведущего в экономике человека. Знаю, что честные хозяйственники время от времени поступают еще покруче и порешительнее, чем советует Сакулин. И сколько их, подобных случаев... И поверьте, все эти вроде бы рискующие собой хозяйственники, но делающие это ради процветания своего дела — никакие не «самосожженцы». Ибо поставь такой вот Нурков вопрос ребром, без масштабной работы он не останется.

Нет, не могу, очень-очень не хочу поверить, что от Нуркова — управляющего крупнейшим трестом — ровным счетом ничего не зависит, никаких альтернативных вариантов ему не дано. Кому же тогда дано?! Что же тут говорить о ситуации рядового инженера или низового руководителя? Знай свое место и не чирикай?! Какое для всех нас счастье, что о своем «скромном» месте, о своих «ограниченных» возможностях посмели забыть бригадиры Злобин и Сериков, звеньевой Первицкий, да сколько их, тех, кто брал на себя больше,

чем это принято, положено, дозволено непосредственным начальством или «рекомендовано» наукой. А ведь каждый из них одарил нас не только организационными или технологическими новациями, но главное — нравственными образцами, примерами, эталонами для социального копирования.

Вспоминаю, как присутствовал на одном цеховом профсоюзном собрании, где начальник цеха муторно перечислял объективные барьеры и обстоятельства, которые мешают ему навести порядок на производстве. Его тягомотину прервали репликой из зала: «Вы что, ждете, пока наш доморощенный Потапов свои тетрадки принесет и докажет вам, что все дело не во внешних обстоятельствах, а во внутренней безответственности?» И зашевелился, загалдел еще минуту назад привычно безмолвный зал, и возникло явочным порядком свое «заседание парткома». Я усмотрел тогда не только действенный успех этого, безусловно самого значительного фильма последнего десятилетия, но и воочию — управленческий эффект нравственного примера. И стал после этого ворошить в своей памяти. Обнаружил немало жизненных ситуаций подобного же рода. Помню, лет десять назад на одном не очень передовом заводе появился начальник цеха, который разительно отличался от «старой гвардии». Все они брали «на горло», а он говорил всегда на «пиано»; они матерились по поводу и без, а у него самым грубым словом был «черт»; они, почти не таясь, выдавали желаемое за действительное — он весьма непрактично всегда говорил правду... А еще он не ходил на половину заводских совещаний, где — так он считал — «одна болтовня и базар», никогда не задерживался на заводе позже семи, ибо ухитрялся до этого все переделать, а его коллеги дневали на заводе и ночевали. Он единственный позволял себе спорить с директором, говорить ему дерзкую правду. Сколько раз его пытались вышучивать и высмеивать, принимались пророчить, что его дни сочтены. Ибо был он для других начальников — силовых и рутинных — бельмом на глазу, молчаливым укором. Но его все эти наскоки совершенно не трогали. Он делал свое дело, да так, что цех стал образцовым, предметом гордости завода. Примерно раз в два года появлялся я на том заводе и каждый раз обнаруживал, как поначалу медленно, робко, потом посмелее стали подрастать на заводе его последователи, как стихийно распространялся его, прежде высмеиваемый, стиль руководства. А в последний раз я даже у директора — того, прежнего — заметил знакомые черточки и сообщил ему об этом. «Ты прав, — согласился директор, — он меня убедил!»

«Говорят, одна ласточка не делает весны, — записал однажды в своем дневнике Л. Толстой, — но неужели от того, что одна ласточка не делает весны, не лететь той ласточке, которая уже чувствует весну, а дожидаться. Так дожидаться надо тогда и всякой почке и травке, и весны не будет». «Первые ласточки» в человеческом племени способны не только возвещать наступление весны, но и усиливать ее мощь. Ведь не только Нурков, но и каждый из нас, кто по должности своей не может рассчитывать на принятие стратегических для всей экономики решений, может лично повлиять на ход глобальных процессов. Все что для этого требуется — стать, как бригадир Потапов или бригадир Злобин, нравственным эталоном, объектом социального подражания и копирования. Посмотрите, как гигантски разрослось движение злобинских бригад, как отлично заработала в строительстве и в промышленности его «технология успехов», основанная не только на полном хозрасчете, но главное — на небезразличии, на чувстве подлинного хозяина. Разве разъединишь организационно-экономические элементы его «системы» и нравственные? Уверен, что злобинское движение не получило бы такого размаха, если бы не освящалось, не персонифицировалось личностью самого Злобина, его моральным подвигом.

Очень жаль, что кинематограф не постарался умножить многократно социальное влияние нравственных действий Злобина, Серикова, Первицкого — дерзостных первопроходцев нашего времени, не помог им и их последователям преодолевать рутину и косность, равнодушие.

Да ведь и сейчас не поздно это сделать! Кто возьмется?

Есть и еще одна причина, по которой я не могу согласиться с С. С. Шаталиным, будто Нурков сделал все, что он мог! Любая наша стройка, любой завод — не «закрытая система», до которой никому нет никакого дела. Вот ведь и сам С. С. Шаталин вопрошает: «Где были плановые органы области, республики, страны, куда смотрело министерство, чем занимались ученые?» Тем самым он дает нам понять, что над этой, как и над любой другой стройкой — целая лестница руководящих инстанций, которые тоже ведь за нее ответственны. Это значит — не добился важных для стройки решений на одном управленческом этаже, взбирайся на следующий. Так, кстати сказать, и действуют почти все известные мне хозяйственники. Использовал ли Нурков это свое право апеллировать не только к промежуточным, как он выражается, богам, но и к наивысшим? У первого секретаря обкома Лоншакова он, как выяснилось, не был! Что его остановило? Возможное неодобрение Окунева, секретаря обкома по строительству? Соображения из категории «неудобно»? К своему министру он — фигура не маленькая, начальник всесоюзной стройки — тоже, как можно догадаться, не стучался?!

Самое, наверное, простое — обвинить Нуркова в робости, в страхе за свое служебное положение. Более всего мешает мне это сделать Михаил Ульянов, в чьем исполнении Нурков начисто избавлен от каких-либо мелочных чувств и соображений. Остается предположить, что тут у Нуркова позиция принципиальная. Он, видимо, на примере своего учителя Малунцева убедился, какое решающее значение в экономических отношениях играет неформальный авторитет руководителя, его неформальные связи с поставщиками и работниками своего министерства. Ему, Нуркову, трудно поверить, что все необходимое для стройки можно получить, не прибегая к «особым отношениям». Наверное, поэтому Нурков и не использовал до конца отпущенных ему формальных возможностей, а ухватился за спекуляцию на авторитете социалистического соревнования. Да и поставленная над ним фигура Окунева — временщика и конъюнктурщика — должна была еще более укреплять его недоверие к правильным методам хозяйствования.

Если это так, то можно понять его, Нуркова, стремление утаить от всех и вся истинное положение дел на стройке. Более того, обман рождает обман. Требуется новая и новая ложь, чтобы поддерживать и оправдывать ложь исходную. Вот так Нурков, поддавшись в первый раз искушению, словчив «во имя дела», обречен ловчить и обманывать из более мелких, преходящих соображений. А в такой ситуации привычной лжи не найти уже виноватых, не обнаружить «крайних». Был ли Окунев главным виновником или он тоже жертва? По отношению к этой конкретной стройке он, конечно же, виновник: он более всех подталкивал Малунцева, а потом Нуркова к встречному, более напряженному, но необеспеченному плану. Но представьте себе, что в вéдении Окунева множество строек и сложился уже стереотип, что резервы часто утаивают, трудности преувеличивают, планы занижают. Разбираться с конкретной стройкой ему не только некогда, да и чертовски трудно — где уж ему, неспециалисту, найти концы, если комиссии и ревизии специалистов запутаются в анализе действительного положения дел на стройке? Поэтому он, Окунев, с порога и объявляет любой план ненапряженным, считая, что вероятность ошибки слишком мала. Можно его понять?

Нет, мне очень бы не хотелось отпускать грехи Нуркову и Окуневу, искать им оправдания, да и вообще входить в их тоже ведь непростое положение. По-человечески понять их можно и даже, наверное, простить. Да и то обстоятельство, что мы не заметили в их действиях личной корысти, сбивает с толку. Это здорово, что Гельман не стал нам, зрителям, подыгрывать, не соблазнился расхожим приемом нашей драматургии — свести все зло к отдельным его носителям. Да и режиссер В. Трегубович выбором актеров на эти две роли поддержал замысел Гельмана: Ульянов и Лавров несут в своих актерских биографиях

длинные цепочки ярких положительных героев. Этот «задел» дополнительно срабатывает на замысел фильма, помогая нам понять, что не его герои, киногеничные и человечески привлекательные, — воплощенное зло, а то явление, которое стоит за их спинами и которое они невольно укрепляют мощью своих личностей, пропагандируют своей человеческой привлекательностью. Порочный стиль хозяйствования, основанный на волюнтаристском вмешательстве в сложный экономический организм, на недостоверности информации, на близоруком мельтешении ради промежуточных результатов и в ущерб результатам конечным, народнохозяйственным, — все это и символизируют собой яркие, значительные персонажи, созданные Ульяновым и Лавровым.

Фильмы «Премия» и «Обратная связь» активно помогают формированию новой философии хозяйствования, призванной нуждами экономики эпохи НТР, вытекающей из возвещенного нашей партией курса на интенсивное развитие народного хозяйства. Ясно, что переориентация с экстенсивного на интенсивный путь развития требует не только изменений в хозяйственных механизмах, в экономических показателях деятельности предприятий и объединений, но серьезной психологической перестройки от всех без исключения субъектов экономики — от рабочего до министра. Показав в «Премии» и особенно в «Обратной связи», жесткую взаимозависимость всех от всех в современной экономике, Гельман наполнил этот принцип актуальнейшим содержанием, реальным социально-экономическим смыслом. Современная реальность — напоминают нам оба фильма — такова, что никак не допустимо думать и решать только в масштабе месяца, квартала, года, забыв об отдаленных последствиях твоих сегодняшних действий или бездействий; непростительно обольщаться своими частными успехами, если они оборачиваются крупными потерями для общего дела; негоже аплодировать «валу», если он оседает на складах или пылится на полках магазинов... В этих фильмах нам предлагаются новые, созвучные НТР психологические установки поведения, утверждается новая этика служебного поведения и служебных отношений. Бригадир Потапов и секретарь парткома Соломахин в «Премии», экономист Вязникова и секретарь горкома партии Сакулин в «Обратной связи» — вот несколько необычные для нашей кинематографии фигуры, с помощью которых А. Гельман проектирует, пользуясь выражением А. С. Макаренко, «перспективные линии» развития современных людей дела. «Хорошее в человеке приходится всегда проектировать, и педагог это обязан делать»[5], — так говорил Макаренко. Этот его завет, так я думаю, относится не только и не столько к педагогам. К писателям и кинематографистам также. Выбрав в современной жизни самые яркие проявления небезразличия к своему делу и к своему времени, нравственности самой высшей пробы, активнейшей жизненной позиции, А. Гельман «спроектировал» из этих вполне реальных элементов перспективные для большинства современных людей дела социальные типы. Нормативность этих типов не в том, что ничего подобного мы не встретим в современной жизни. Они в ней есть, и я сам встречал на заводах духовных собратьев этих персонажей. Но, говоря по правде, они представлены еще не так густо, как, например, собратья Батарцева и Нуркова. Это, так сказать, нарождающиеся типы. Нормативность же этих героев скорей в дозировке социальных качеств — очень уж в них высокий концентрат нравственного максимализма. Кроме того, перспективность этих типов в их деятельном, воинствующем начале, в том дерзостном вызове обстоятельствам и условностям, который они на наших, зрителей, глазах, публично бросают.

Потапов и Соломахин из «Премии» — положительные герои (если позволительно использовать этот штамп) прямо-таки дистиллированной чистоты. И как ни странно, не слышал я в их адрес упреков в схематизме, а тем более — в ходульности. И это удивительно, потому что нас успели приучить — деятели литературы и искусства — к мысли, что

---

[5] А. С. Макаренко. Избранные педагогические произведения. М., Учпедгиз, 1946, стр. 10.

«розовые» герои оживают на страницах или экране лишь благодаря червоточинкам, слабостям, страстишкам, милым чудачествам... А в этих фигурах ничего ведь подобного нет, и тем не менее — как они выразительны. В чем тут дело? Только ли в том, что они говорят умно, полемично и страстно? Нет, их трудно обвинить в резонерстве, особенно Потапова. Полновесность этих образов в их цельности, проистекающей, в свою очередь, из глубочайшей убежденности в своей правоте, в праведности своей общественной позиции. Но при этом они не плакатны. В них угадывается гораздо большее, чем тот смысл, который вложен в их экранные высказывания и поступки. Ибо каждый из них аккумулирует в себе социальный материал высокой плотности. Потапов, например, олицетворяет не только возросший интеллектуальный и культурный уровень современных рабочих, позволяющий им понимать суть сложнейших процессов в производстве, но и все то новое в социальном положении и в общественных представлениях рабочего, что возникло благодаря последовательно осуществляемой демократизации управления и всей нашей жизни. Им, реальным прототипам Потапова, мало нести ответственность лично за себя или даже за свою бригаду. Они берутся отвечать за все происходящее вокруг, за совокупный эффект деятельности многотысячного коллектива. Но для этого они требуют действительного участия в выработке и осуществлении стратегии и тактики управления строительством или производством; они хотят обладать всей полнотой информации о делах и проблемах своей организации; они ждут доверительного отношения к своим стремлениям и помыслам, ибо очень часто стереотипно мыслящие администраторы истолковывают их активность, их претензии как проявления «привередничества». Всегда ли их требования и ожидания доходят до руководства? В том-то и дело, что от них частенько отмахиваются. Иные администраторы, погрязнув в текучке и обыденке, времени не находят, чтобы выслушать подчиненного, а тем более его проинформировать. Другие не подпускают никого к своей «кухне», дабы не выплыли наружу все те подтасовки, которые они чинят за спиной коллектива и, безусловно, ему во вред. Третьи, зараженные снобизмом и чванством, представить себе не могут, что простые «работяги» (в их терминологии) могут им, многоопытным интеллектуалам, что-то дельное подсказать. Вот почему Потаповы вынуждены прибегать к экстраординарным действиям, чтобы привлечь к себе всеобщее внимание.

Вязникова и Сакулин из «Обратной связи» сохраняют в общем-то преемственность с прежними героями Гельмана. Они из того же нравственного теста, как и Потапов с Соломахиным. За ними тоже угадываются очертания новых для нашей кинематографии социальных пластов. Но вот в чем маленькое отличие — они не столь «безгрешны», как их единомышленники из предыдущего фильма. Нам, зрителям, сообщают и о скандальном разводе Сакулина со своей женой и об интимных отношениях Вязниковой с покойным Малунцевым. Неужто Гельман во втором фильме вернулся на проторенный драматургами путь, решив таким вот способом повысить жизненную достоверность своих положительных героев? Нет, здесь иное. Тут драматург, так мне кажется, подстраивается не под киностереотип, а под свою сверхзадачу, которую прекрасно выражает само название фильма — «Обратная связь».

Все мы, знакомые через популярную литературу с исходными положениями кибернетики и с основными принципами руководства экономикой, прекрасно осознаем, как много несуразностей, экономических потерь и социальных конфликтов случается на заводах и стройках оттого, что вовремя и без искажений не доходит до органов управления обратная связь — информация о состоянии управляемого объекта, об изменениях, происшедших в нем под влиянием управляющего воздействия (приказа, указания, команды и тому подобное). Не трудно вообразить, что если бы истинное положение дел на стройке, которую ведет Нурков, было заранее известно, например, первому секретарю обкома Лонщакову или министру, то не попала бы она в столь пиковую ситуацию, не возникла бы ре-

альная опасность столь крупного народнохозяйственного ущерба. А между тем в это легко поверить, хотя С. Шаталин почему-то считает эту ситуацию неправдоподобной, — до самого последнего момента никто из тех, кто мог оказать стройке реальную помощь, не знал, насколько остро она в ней нуждается. И дело вовсе не в том, что каналы обратной связи не протянуты (они есть), что не срабатывают технические средства (телефоны, телетайпы, каналы ЭВМ). Дело даже не только в обстоятельствах, в силу которых предприятиям бывает невыгодно раскрывать все свои карты, а их руководителям кажется более естественным приукрашивать положение дел либо, напротив, его значительно драматизировать. Дело еще в том, и это великолепно демонстрирует фильм, что вмешивается человеческая субъективность.

«Факты беззащитны, если нет людей, готовых с ними считаться», — такую сентенцию произносит экономист Вязникова. Да, действительно, собранные ею негативные факты никого не обожгли, ибо Нурков их сознательно игнорировал, а Окунев, имевший над Нурковым власть, эти факты просто не воспринял, поскольку не хотел знать, как на самом деле обстоит дело.

Но как часто обратная связь не доходит или искажается до неузнаваемости не оттого, что кто-то сознательно ее обрывает или искажает, а потому, что она запутывается в густой сетке человеческих предубеждений, мелких счетов, обывательских оценок. Представьте-ка, что глашатай правды вызывает к себе негативное отношение коллектива, является изгоем, отверженным, считается морально небезупречным. Этот негатив с личности частенько переносится на все, что от нее исходит, — информацию, расчеты, предложения. Вот так, собственно, случилось с Вязниковой: интимными отношениями с Малунцевым, привилегиями, которые она при нем имела, восторженными воспоминаниями о его стиле руководства, острой критикой в адрес Нуркова — этим она раздразнила обывателей в коллективе, вызвала их подозрение, что печется не о деле, а обуреваема обидой и жаждой мести за утраченное служебное положение.

Не удивительно, что ей рта раскрыть не дают, до трибун не допускают, а если ей и удается что-либо вымолвить, то отвергают все ее высказывания с порога. Вот такую распространенную, но не очень простую для понимания психологическую ситуацию и исследует Гельман с помощью своей героини. Жалко, что и С. С. Шаталин проявил к ней такое же недоверие и усомнился в ее подлинной принципиальности.

Большое счастье, что эта «великая грешница» Вязникова, загнанная в угол обывателем, не пошла в одиночестве замаливать свои грехи, а стала стучаться во все двери подряд, всюду прихватывая с собой папочку с документами. И слава богу, что натолкнулась на человека, который хоть и не сразу, не по первому движению души, но все же смог, преодолел и ему внушенные заботливыми старожилами предвзятые чувства к этой Вязниковой, стал разбираться по сути в ее сигналах. Действительно ли он, Сакулин, показывает себя в этой ситуации непрофессионалом? Так, как утверждает С. С. Шаталин, когда упрекает Сакулина за то, что тот не обратил внимания на возникший на выборном собрании инцидент, сам не предпринял попытки проверить высказывания Вязниковой? Наверное, Шаталин прав. Но справедливости ради надо бы учесть, что на второй день самостоятельной партийной работы ой как трудно требовать от человека полного профессионализма! К тому же в обкоме партии ему наверняка обрисовали положение на стройке как более чем благополучное — досрочный пуск, приготовлены награды, премии... Где уж ему, начинающему секретарю горкома, было заподозрить подвох, усомниться в честности или информированности давно известного ему Окунева или Нуркова, о котором ему сказали: «Наша надежда и опора. Начал с рабочих, сейчас — управляющий трестом, через два года будет начальником главка, а лет этак через пяток, глядишь, — и министром строительства». Да и всей городской партийной конференции, где, как мы видели, никто Вязникову не поддержал? К тому же и вер-

сия, объясняющая публичную истерику Вязниковой, была вполне правдоподобной: с приходом Нуркова потеряла руководящую должность. А «в таких случаях, — резонно замечает Окунев, — неизбежны, товарищи,. обиды... Недоразумения... Предвзятости. Ее можно понять...» Убедительно? Вполне! Мог Сакулин принять это объяснение как достаточное? Наверняка, ибо за свою жизнь непременно сталкивался с истеричками и кляузницами, с теми, чье «правдоискательство» было замешано на одном уязвленном самолюбии...

С. Шаталин шаг за шагом анализирует действия Сакулина в представленной нам киноситуации и подмечает множество управленческих ошибок: не исследовал, не ищет рычагов, не ставит вопрос... От Нуркова он почему-то подобного управленческого профессионализма не требует, хотя, как мы успели заметить, его ведь мастером своего дела не назовешь! Что уж тут говорить, если Нурков не сумел получить мандат от «штаба Малунцева», не смог воспользоваться статусом всесоюзной стройки, даже не пытался поднять на ноги все руководящие инстанции? Нет, профессионалом управления назвать его я не могу. Что же касается Сакулина, то его профессионализм вовсе не там, где его ищет и не находит Шаталин. Не в умении профессионально анализировать хозяйственные ситуации, искать рычаги — экономические или какие-либо еще, вырабатывать практические рекомендации для помощи тресту. Для всего этого существуют хозяйственники, научные и проектные институты. Кстати сказать, об этом Шаталин тоже не упоминает, в один из таких институтов и обратился Сакулин за экспертизой расчетов Вязниковой. Так, по моему разумению, и должен действовать партийный секретарь — призывать экспертов, направлять на неблагополучный объект комплексные бригады специалистов... Без этого ну никак невозможны сегодня обоснованные партийные решения в области экономики.

А. Гельман устами Сакулина точно определяет основной недостаток партийной работы: «У нас можно плохое назвать хорошим. Все сойдет! Но чтобы этого не было, есть партийные комитеты. Мы даем оценку людям, их труду. Это главное, что мы делаем. Люди на нашу оценку ориентируются. Ах, вы такую работу считаете хорошей? Прекрасно! Мы так будем работать, так будем жить». Да, именно так — партийные комитеты, партийные руководители призваны быть воплощенной совестью, нравственным эталоном для всех нас и, если хотите, нашим нравственным трибуналом. Их оценки происходящего должны быть выше конъюнктурных или преходящих, местнических или узковедомственных соображений. «Государственный подход к делу» — этим отличаются лучшие из известных мне партийных работников. Этим же свойством наделяет своего героя А. Гельман. Здесь и надо было С. Шаталину искать то «положительное начало», которого он не обнаруживает в образе секретаря горкома. И это же может служить оселком для испытания Сакулина на профессионализм. Он, на мой взгляд, выдержал такое испытание, сумев подняться над частными интересами своего города и своего комбината, показав способность мыслить в масштабе всей страны.

«Представь, что случится, если призывы А. Гельмана поймут буквально и начнут экономические проблемы решать исключительно с помощью нравственных бунтов?» — так вопрошал меня недавно один из зрителей. Что я мог ответить? Я просто посоветовал ему добиваться запрещения этих фильмов.

Теперь-то я иронизирую, но поначалу — сразу после выхода «Премии» — тоже ведь, честно признаюсь, с робостью представил себе бездумных подражателей Потапова, которые воспримут «не дух, а букву» его поступка и из самых высших гражданских побуждений начнут устраивать эдакие нравственные фейерверки. А еще, если уж откровенничать до конца, я побоялся, что иные деятели народного хозяйства воспользуются фильмом и переложат всю ответственность за возникающие в экономике проблемы исключительно на Батарцевых, на их неумение использовать внутренние резервы. И отодвинется надолго решение принципиальных вопросов в масштабе всего народного хозяйства.

Но все это оттого, что слишком уж прямолинейно мы представляем себе порой социальный эффект кинематографа, забывая о тех сложных опосредованиях, которые возникают при восприятии искусства в зрительской аудитории. Однако художественный фильм не инструкция, прямым и непосредственным руководством к действию быть не может. Но если даже представить себе, что, посмотрев оба эти фильма, наши люди — работники индустрии — еще острее испытают чувство хозяина и затеют у себя в организации крупный разговор о недостатках, с которыми успели смириться, то, право же, не вижу от этого никакой беды. И не представляю, почему надо бояться сотен последователей Потапова или Сакулина, если вдруг они появятся. Что-что, а небезразличие, острая чувствительность к общественным интересам, желание взять на себя более тяжелую общественную ношу — эти свойства души никогда не будут лишними или неподходящими в нашем обществе.

Открываю однажды газету «Социалистическая индустрия» (6 июля 1978 г.) и читаю в статье наладчика Ю. Бакина из Горьковской области о безобразиях (штурмовщине, браке, высокой себестоимости и тому подобном), которые творятся на его Заволжском моторном заводе, котирующемся в министерстве как современное и передовое предприятие. «Да, резервов неиспользованных много, и когда нам заявляют, что предприятие экономичное, что мы укладываемся в нормы снижения себестоимости выпускаемой продукции, то хочется сказать: значит, не те нормы». Узнаете Потапова? Пошел шагать по городам и весям... И, надеюсь, по ступеням служебных лестниц...

Фильму «Обратная связь», наверное, не очень повезло, что появился он после шумно известной «Премии», вызвавшей горячие споры, а в целом — широкое одобрение. Дело все в том, что в «Премии», как в зародыше, есть почти все идеи и решения фильма «Обратная связь». Существует даже преемственность профессиональных занятий основных героев — управляющий, партийный секретарь, экономист. Но «Обратная связь», безусловно, имеет и самостоятельную ценность: предлагает нам несколько иной ракурс, анализирует проблемы следующего этажа экономики, дает несколько новых социальных типов. И добавляет новые краски в уже найденные в «Премии» типы. И все же нет в ней той принципиальной новизны, которая отличала «Премию». Можно было бы эти недостатки обратить в достоинство, если бы эти два фильма имели единых, сквозных героев. Как, например, «Районные будни» В. Овечкина, с которыми уже кто-то сравнивал работы Гельмана, считая «Премию» — «Районными буднями» наших дней. К этому суждению вполне могу присоединиться. И думаю, что не я один хотел бы еще не раз встретиться с бригадиром Потаповым, но теперь, естественно, в иных ситуациях. И с Сакулиным, пожалуй, тоже...

Принимать ли во внимание личность?

«Принимать ли в расчет личность, человеческую субъективность?» — вот главный предмет спора, который ведут между собой не только герои, но и авторы многих фильмов на производственную тему. Спор этот, как мы помним, в искусстве был впервые спровоцирован инженером Чешковым, персонифицировавшим в себе рационалистические устремления молодых штурманов нашей индустрии. Ни одна фигура современного кинотеатрального мира не вызывала, как мне помнится, столько «копьеломаний», не раскалывала так явно «свой партер» на яростных противников и столь же страстных почитателей. Теперь страсти потихоньку затихли, оценки устоялись и можно было бы вести разговор о новых фильмах на производственную тему, не прибегая к Чешкову, словно к «плотницкому аршину». Но... Критики-то успокоились, да вот теперь — с опозданием, впрочем, простительным, если учесть цикл кинопроизводства, — авторы зашевелились. Они снова затевают спор и с И. Дворецким, и с его достопамятным героем. Словно бы неудовлетворенные чистотой того (в «Человеке со стороны») эксперимента, они снова выводят Чешкова на экран, заменяя при этом ему фамилию и некоторые об-

стоятельства биографии, но оставляя неизменным его рационалистический экстремизм. Но теперь уже приводят к краху ту управленческую философию, которую он осмеливался воплощать в реальной действительности.

Чтобы не мучить читателя загадками, назову фильм, где этот спор с И. Дворецким и его героем особенно отчетлив: «Собственное мнение» («Мосфильм», сценарист В. Черных, режиссер Ю. Карасик). Один из его героев, здесь не самый главный, начальник цеха Прокопенко так часто повторяет фразу: «Цех должен работать, как механизм», что его и прозвали-то рабочие «механизмом». Нас знакомят с эмоционально недоразвитым «технарем», холодным рационалистом, откровенно игнорирующим личные проблемы и заботы своих подчиненных во имя «точной программы выпуска продукции». Итак, фигура знакомая. А точнее сказать — тип руководства, олицетворяемый Прокопенко. Но если у И. Дворецкого Чешков оказывается вроде бы к месту и в итоге добивается своего, то В. Черных приводит своего героя к иному финалу. Коллектив смог разобраться в голом рационализме своего начальника, выразил ему недоверие, проголосовал против него вначале «ногами», а уж потом посредством социологических анкет. Отстраненный от руководства людьми и отправленный управлять машинами, новоявленный Чешков не выдержал, выходит, нового «киноэксперимента». Как говорится: «машине — машиново, человеку — человеково...» Стоит ли сокрушаться?

Но все, замечу, не так просто... Вот парадокс: в этом фильме борются два идейных противника — инженер Прокопенко и психолог Петров, и оба, заметьте, под знаменем научно-технической революции. Один, надо полагать, олицетворяет собой технократические тенденции НТР, другой — гуманитарные. А нам, зрителям, предлагают сделать выбор, подсказывая при этом, что психолог все же лучше. Давайте-ка не будем спешить с выбором, а исследуем каждую из предложенных нам альтернатив.

Итак, молодой, недавно выдвинутый начальник цеха Прокопенко... У него есть своя управленческая стратегия, которая у меня лично вызвала уважение: сломать в цехе «психологию провинции», разорвать привычные связи между людьми, при которых главенствует принцип «я тебе, ты мне», отладить производственный процесс так, чтобы он не зависел «от настроения диспетчера Марьи Семеновны, которая накануне поругалась с мужем». А еще он призывает всех своих подчиненных к «высокому профессионализму» и совершенно справедливо полагает, что труд — это не только радость, но еще и дисциплина, и умение подчиняться приказам.

За такую программу я готов голосовать двумя руками и уверен, что многие производственники меня поддержат. Между тем Прокопенко, хотя и пытается проводить ее в жизнь, терпит фиаско. Его ли тут вина или здесь «произвол» создателей фильма?

Помнится, в своем предыдущем фильме, также вызвавшем споры, — «Человек на своем месте», В. Черных наделил своего главного героя, председателя колхоза Боброва, примерно такой же стратегией. Бобров тоже ведь выкорчевывал кумовство и протекционизм, насаждал новую этику деловых взаимоотношений, отлаживал колхозное производство на основе рационального подхода. И тоже не был понят своими ближайшими помощниками. Собирался даже подавать из-за этого в отставку. Но потом все наладилось.

В те времена, как мы заметили, В. Черных был совсем не против фигур «типа Чешкова», более того, сам внес лепту в распространение в кино и в жизни образцов рационального подхода к управлению. Что же произошло с той поры? Может быть, появились новые общественные тенденции, а В. Черных — сценарист, безусловно чуткий до новых веяний, — их уловил? Или все дело в социальных условиях — что годится для колхоза, не применимо в промышленности? А может быть, на него повлияло то критическое переосмысление образа Чешкова, которым мы обязаны литературной критике последней поры? Как бы там ни было, но, начав во здравие, В. Черных (применительно к Чешковым) кончил за упокой...

Но если еще внимательнее вглядеться в образ Прокопенко, то можно в нем разглядеть принципиальное отличие от Чешкова и даже от собственного создания В. Черныха — председателя колхоза Боброва. Дело в том, что Прокопенко наделен чертами авторитарного (или автократического) по своему стилю руководителя. Он ни с кем из своих подчиненных не хочет делиться властью, предпочитает командно-приказной стиль взаимоотношений с людьми, не считает нужным входить в чье-либо положение или самочувствие, исповедует принцип «любой ценой». Ни у Чешкова, ни у Боброва ничего подобного не было. Они понимали, что каждый работник должен быть на своем месте, но при этом не должен быть «винтиком». Они ратовали за инициативу и самостоятельность людей, за их творческие дерзания и не пытались, как это делает Прокопенко, свести подчиненных до роли бездумных исполнителей.

По моим наблюдениям, авторитарный стиль руководства крайне редко сочетается в реальной жизни с рациональным подходом, ибо подлинный рационализм, основанный на научном управлении, на системном мировоззрении, требует совсем иного — широкого участия коллектива в управлении, творческой активности работников, применения побуждающих, заинтересовывающих стимулов, а не запретительных, принудительных мер. В производственной же реальности авторитарность в управлении идет рука об руку с волюнтаризмом, с поведением по принципу «авось, небось» или «давай-давай, потом разберемся». Учитывая это, могу утверждать, что фигура Прокопенко — неправдоподобна или, во всяком случае, нетипична для современного производства. Соединив принципиально несовместимое («божий дар с яичницей»), В. Черных запутал и себя и зрителя, а кроме того, понапрасну скомпрометировал рациональный подход к управлению производством, столь необходимый для нынешнего этапа развития.

Теперь давайте рассмотрим явления, которые угадываются за образом и доктриной другого героя фильма — московского психолога Петрова. Здесь нам предлагают обратное, зеркальное отражение уже рассмотренного нами Прокопенко. Приглашенный из Москвы, кстати сказать, тем же Прокопенко, с целью поддержать авторитетом науки необходимость позитивных для цеха, да и всего завода, перемен, Петров сразу же противопоставляет этому «холодному рационалисту» свое «человеколюбие». Он быстренько провел в цехе анализ и предложил руководству завода свой прогноз, из коего следовало, что цех ждет «полный завал», ибо система управления цехом порочна, поскольку она «исключает человека как личность». Психолога поддерживает секретарь парткома — личный друг Прокопенко, который с самого начала очень снисходительно, с большим недоверием относился к этим «модным» сейчас исследованиям. А вот теперь, в конце фильма, словно спохватившись и произведя переоценку ценностей, партийный секретарь голосует за гуманизм «психолога со стороны» и, в дополнение к его сентенциям, произносит: «Мы много слов говорим о человеке. Все от человека и все для человека. Я сам на каждом совещании привожу факты, отрадные факты... Но грош цена будет нашим успехам, если всем вроде бы должно быть хорошо, а каждого в отдельности что-то жмет». Итак, линия психолога — а как же иначе? — возобладала, а этот бездушный и черствый технократ, кровный брат Чешкова, разоблачен и развенчан. На его место призывается прежний заместитель начальника цеха Кашкин, который и к людям умел подойти, и охотно делился с ними ответственностью. Такова была еще одна рекомендация Петрова.

Не могу отказать себе в удовольствии рассказать о судьбе «реального» Чешкова, которого И. Дворецкий не признáет, наверное, и будет абсолютно прав, ибо, как мы уже вспоминали, «искусство соотносится с жизнью, как вино с виноградом». Но целый завод, очень крупный завод под Ленинградом, на котором, как утверждает молва, И. Дворецкий бывал, убежден, что Чешков «списан» с начальника цеха Р. Теперь, правда, бывшего. Тут, уверяли меня, все сходит-

ся: тоже «со стороны», тот же рационализм в управлении. Но не успели затихнуть первые овации пьесе, не был еще поставлен по ней фильм, а инженера Р. сняли с должности. Отстранив от людей, бросили на «железяки» — начальником центральной заводской лаборатории. «Возомнил себя «директором» цеха», — такую мне передали версию. «Не ужился с подчиненными, а дирекция не прикрыла», — добавили потом. Итак, что же следует из этой истории? Получается, что и на экране и в жизни бездушный, не принимающий в расчет личность рационализм «не проходит», не получает от людей мандата доверия. Это мне, социологу, весьма симпатично. Но пугает другое, что вместе с персонификаторами рационального подхода к управлению (замутненными, ради полемики, «вредными» примесями) отбрасывается и сам этот подход, без которого не решить сегодня ни одной важной проблемы и в том числе проблемы личности в производстве.

Я лично иррациональных гуманистов побаиваюсь так же, как и бесчувственных, эмоционально недоразвитых технократов. Да, мне очень не по душе «гуманизм» Петрова, хотя я могу поблагодарить В. Черныха за то, что он впервые, пожалуй, в нашей кинематографии вывел на экран моих коллег — индустриальных социологов и психологов, попытался показать их в деле, принялся убеждать зрителя, что без них — человековедов — совершенствовать производство невозможно. Но перестарался, сотворив из своего героя экстремиста от гуманитарного подхода...

Попробую сформулировать свои претензии к этому образу. Прежде всего, он не профессионален. Проанализировав цех по узенькой проблеме психологического климата, он позволяет себе выносить суждения и давать рекомендации по всей системе управления цехом, которая требует комплексного исследования с участием экономистов и технологов, специалистов по организации производства и управления, юристов и т. д. Никак не гоже ученому прикрывать авторитетом науки доморощенные суждения в далекой ему области знаний. Прав С. С. Шаталин, осудив его «кавалерийский галоп» по заводу, его очень сомнительный прогноз и чуждую для настоящего ученого привычку ни в чем не сомневаться. Из-за этой своей непрофессиональности он просмотрел позитивную программу перемен, которую совершенно оправданно затеял Прокопенко. Не понял, что при коренных перестройках в коллективе невозможно добиться, чтобы никому «не жало». Должно жать тем, кто слишком вольготно, припеваючи жил в беспорядке. Такие должны бежать из цеха, и их не всегда следует удерживать. Коллективам тоже ведь надо «сливать дурную кровь». Социологи и психологи об этом прекрасно знают. Но московский ученый Петров этого почему-то не понял. И доверился суммарному мнению подчиненных о своем начальнике. А ведь в таких делах арифметика не годится, нужна алгебра. И надо вводить поправочные коэффициенты — на степень социальной зрелости коллектива, на влияние негативных лидеров и т. п. Рекомендуя новым начальником цеха прежнего заместителя Кашкина, который, как выяснилось, все делал за прежнего (до Прокопенко) руководителя, снятого за развал цеха, Петров нисколечко не поинтересовался, а что он привнесет в цех, кроме человечного обращения? А если рутину, которая уже была при нем?

Гуманное, уважительное, предупредительное обращение с подчиненными — великая вещь. Но грош ей цена, если она исходит от руководителя-непрофессионала, который говорит сладенько, готов войти в положение и посочувствовать, но плохо делает свое дело: не заводит порядка, не устраняет дезорганизующих факторов, не улучшает объективных условий деятельности людей. Рабочие, кстати сказать, великолепно прощают руководителю и суховатость и резкость, если видят, что он заботится о них не на словах, а на деле: об их заработке, организации труда, жилье, вентиляции, освещении и прочем. И открыто посмеиваются, а то и освистывают гуманистов-словоблудов.

Итак, линия Петрова не может и не должна рассматриваться как альтернатива линии Прокопенко. Создатели фильма, очень, к со-

жалению, неглубоко копнув заводскую жизнь, попытались нас уверить, что все проблемы производства могут быть решены сменой «холодного» лидера на душевного. А еще походя окарикатурили стратегию совершенствования производства на основе его рационализации и тех, кто пытается провести ее в жизнь. И все это авторы фильма прикрыли столь сильнодействующим сегодня, так западающим в душу аргументом, как «забота о личности», «учет человеческого фактора». При этом они хотели нам внушить, что «личностная гармония» — категория только психологическая, что ее можно обеспечить исключительно душевным обращением со стороны руководителя. Позвольте мне в это не поверить. Я не стану здесь ссылаться на К. Маркса и В. И. Ленина, которые весьма доказательно продемонстрировали, а последующие исторические события это подтвердили, что проблема личности кардинально решается с помощью коренных социально-экономических преобразований, изменяющих «особые жизненные условия» (К. Маркс) человека. Надеюсь, что все это известно авторам, и поэтому они согласятся со мной, что этот тезис справедлив не только в отношении общества в целом, но и в более локальном масштабе, например промышленного предприятия. Если из этого исходить, то «учет личности» на современном промышленном предприятии прежде всего предполагает такие распространенные проблемы, как неритмичность производства, рождающую экстремальные нагрузки — физические и нервные, штурмы, работу в выходные дни; нерациональное использование работников, при котором квалифицированный, например, конструктор не столько сидит у кульмана, сколько стоит с метлой и лопатой, проводит последние дни каждого месяца на упаковке, погрузке, сборке; нейтрализацию негативных последствий монотонного труда, этого форменного бича крупносерийного производства (такое нам и продемонстрировали в фильме), проявляющихся в чрезмерной физической и психической усталости. Да сколько их, таких проблем, с которыми непременно столкнется любой руководитель или специалист, озабоченный гармонией личности, ее душевным комфортом. Но почему-то ни одной из проблем этого ряда не заметил герой фильма «Собственное мнение» психолог Петров, да и его создатели.

Нет, не то теперь время на дворе, чтобы, заботясь о личности, призывать руководителей к некоей благотворительности. Производственники — люди конкретные. У них нет ни лишнего времени, ни сил, ни средств на какую-либо благотворительность, на абстрактный, не обещающий экономического эффекта гуманизм. Да и нет сегодня нужды от них этого требовать — благотворительности. Слава богу, многое сегодня переменилось. Главным образом потому, что «на дворе научно-техническая революция», как об этом нам сообщает директор Басов из того же фильма. А уж если исходить из подлинной сущности НТР, то она нам такого выбора — принимать ли в расчет личность или нет? — не оставляет. Само ее возникновение исключает такой выбор.

Она, НТР, становится к тому же таким мощным защитником, гарантом, катализатором развития личности, что бытовая благотворительность стала неактуальной.

Даже серьезные экономисты, которые всегда были несколько склонны недооценивать «человеческий фактор» вообще, а уж проблему личности в экономике в особенности, которые традиционно делали ставку на хозяйственные механизмы и технико-технологические факторы, вот как теперь (по крайней мере некоторые из них) оценивают сегодняшнюю ситуацию: «Адекватно новому состоянию производительных сил формируются потенциальные основы новой цивилизации, в которой духовные интересы человека будут в меньшей степени зависеть от материальных, а общество будет строиться на основе разумного объединения и организации творческих способностей его членов. Материальные силы и стимулы развития общества уступают свои позиции духовным, моральным и творческим силам... Отсюда вытекает допустимость суждений о том, что (теоретически) это ведет к нарождению новой цивилизации, движущими силами

которой будут противоречия сложного внутреннего характера»[6].

Применяемый экономистом Г. И. Кархиным термин «потенциальные» теоретически может подтолкнуть читателя к мысли, что все это произойдет за дальним горизонтом, в каком-то необозримом будущем. Но я должен читателя обрадовать, что эти акценты НТР внесла уже в сегодняшнюю жизнь, в текущую ситуацию.

Интересно, что в социалистических обществах социальные факторы (то есть рост доходов населения, улучшение материально-бытовых условий жизни, удовлетворение и развитие духовных потребностей и т. п.) рассматриваются сегодня и как важнейшее средство, источник развития. Вот как сформулировано это положение в социальной программе десятой пятилетки: «Усиление активного влияния социальной политики на хозяйственное развитие страны в целом и ее отдельных районов»[7]. А вот как об этом пишет Юзеф Паестка, заместитель председателя Госплана ПНР: «...использование потенциальных возможностей человека — это главный двигатель прогресса, главный «резерв» ускоренного развития, ключ к решению всех технико-экономических проблем»[8].

Пожалуй, достаточно авторитетных свидетельств. Можно подытожить. Поставив перед временем во весь рост проблему беспредельного развития личности, превратив ее в том числе и в утилитарно-прагматическую, НТР подводит под ее решение материально-техническую базу, создает чудо-технику, которая избавляет человека от рабской зависимости от своего быта, от проклятия однобокого использования. Благодаря НТР комплексная проблема личности становится главным объектом научного изучения, а сама наука, как пишут об этом науковеды, все более становится «личностно-ориентированной». Все это, естественно, исключает тот искусственный выбор, который нам предлагают создатели фильма «Собственное мнение».

Мы уже знаем, что кинематограф — мощнейшее средство прогресса, и не только нравственного. Мы успели обнаружить, насколько быстрее и действеннее протекают общественные процессы, насколько успешнее ликвидируются социальные язвы, когда они освещаются прожекторами кинематографа. Но все это при том единственном условии, если вместо острого публицистического осмысления проблем, рожденных НТР, нам не предлагают нечто облегченное, раскрашенное.

●

Сегодняшняя действительность, ее сложные и масштабные проблемы требуют и иного масштаба кинематографического осмысления. Здесь еще слишком далеко до ситуации, когда авторы и их фильмы начнут толкаться локтями, здесь пока целина. Мало еще, очень мало пахарей этой целины, тех, кто без робости выходит на самую быстрину жизни, не боится воронок и подводных течений. Гораздо больше тех, кто на бережку в галошах и под зонтиком сочиняет ей, быстрине нашей жизни, оды и рекламные проспекты.

Один человек сказал, что когда бушуют волны технической революции, нужны смелые головы. Сказано столетие назад, а насколько современно?! И надо бы этот призыв адресовать не только людям дела, капитанам и штурманам, боцманам и матросам наших индустриальных кораблей. Нужны смелые головы в кинематографии тоже. Это просто здорово, что они появляются. Побольше бы...

Продолжение дискуссии о проблемах «производственного» фильма см. в «ИК» № 2.

---

[6] Г. И. Кархин. Связи настоящего и будущего в экономике. М., «Экономика», 1970, стр. 67.

[7] Н. К. Байбаков. Экономическая стратегия партии — в действии. — «Известия», 30 декабря 1976 г.

[8] Юзеф Паестка. Социальные факторы развития. — «ЭКО», 1975, № 4, стр. 185.

«Ум, честь и совесть эпохи»
«Цену смерти спроси у мертвых»
«Наапет»
«На горе стоит гора»

Дмитрий Мамлеев

Где партия — там победа

«УМ, ЧЕСТЬ И СОВЕСТЬ ЭПОХИ»
Авторы сценария В. Кузнецов, А. Косинов. Режиссер А. Косинов. Главный оператор А. Лесовой. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1977.

В этом фильме сплавлены воедино история и современность, и ощущение неразрывной их слитности рождает образ поступательного движения времени.

В этом фильме нет хронологии, последовательного отсчета вех, а между тем в сознании возникает стройное представление об эпохе и людях, ее созидавших в борении и трудах.

В этом фильме множество героев, но штрихи к образу каждого из них — лишь частицы, из которых складывается портрет великого многомиллионного коллектива — ленинской партии коммунистов, которая была, есть и будет умом, честью и совестью нашей эпохи.

И мы, зрители, вглядываясь в лица современников, в неподвижные фотодокументы минувшего, в быструю смену кадров кинолетописи, в широкозахватный и величественный разворот панорамы новых белокаменных городов и преображенных индустриальных пейзажей, внимательно вслушиваемся в разговор, что ведут с нами авторы фильма, и чувствуем их увлеченность, их взволнованность, их стремление сделать и себя и нас соучастниками той очистительной бури революции, которая, по словам Маркса, основательна и выполняет свое дело методически. Мы явственно ощущаем дыхание истории, которая продолжается в жизни, и чувствуем ритм жизни, которая сама есть история.

Вот первая отличительная черта документальной киноэпопеи «Ум, честь и совесть эпохи».

Ленинские слова, давшие название фильму, известны каждому. В них — глубинный смысл, сжатая и одновременно объемная характеристика партии нового типа, лозунг которой: все во имя человека, все для блага человека.

Партия следует ленинским заветам, и среди них вот этот, тоже хорошо известный каждому, который Леонид Ильич Брежнев назвал «ключом к успеху всей нашей работы» [1]:

«Жить в гуще. Знать настроение. Знать все. Понимать массу. Уметь подойти. Завоевать ее абсолютное доверие» [2].

Авторы фильма создают образ партии коммунистов, не становясь регистраторами фактов, не взбираясь ступенька за ступенькой по лестнице годов, а смело стыкуя события, подчас отдаленные друг от друга расстояниями во времени и пространстве. И добиваются благодаря такому методу действенного эффекта — они стремятся выкристаллизовать суть, вывести линию закономерности. Так рождается затрагивающая чувства и сердца образность, верная спутница настоящей публицистики.

Размышляя о том, что партия не просто декларировала принципы «кто был ничем, тот станет всем», а четко и ясно определяла: «как сделать каждого труженика хозяином собственной судьбы», авторы соединили в одной логической цепи шадровского пролетария, отрывающего булыжник от мостовой, ударницу первых пятилеток из Егорьевска Чистову и нашу современницу, ивановскую ткачиху Голубеву. И перед зрителями предстают в лицах, в образах этапы мужания партии: борьба за революцию, борьба за социализм, борьба за коммунизм. Авторы как бы говорят: вот, посмот-

---

[1] Л. И. Брежнев. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, в 2-х томах. М., Политиздат, 1978, т. 1, стр. 10.
[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч, т. 44, стр. 497.

«Ум, честь и совесть эпохи»



рите, послушайте, и вы отметите три этапа беспримерного обновления жизни и человека. И мог ли, в самом деле, представить человек с булыжником, что, продолжаясь в своих потомках, он будет жить и работать так, как живет и работает Валентина Голубева, как миллионы и миллионы мужчин и женщин, граждан Страны Советов, творцов и хозяев собственной судьбы.

Сила и убедительность фильма в том, что его герои, размышляя вслух о партии, о времени, спрессованном в шести героических десятилетиях Октября, размышляют о своем личном и сокровенном. Личное и общественное сомкнулось в их рассказах, предстало как органичное целое, как единый поток, ибо, говоря словами Валентины Голубевой, наша партия есть моя партия, и это так же естественно, как наша родина и моя родина.

Рассказывая о роли партии в ее собственной судьбе, ивановская ткачиха произносит простые, казалось бы, обыденные слова, но каким смыслом наполнено каждое из них:

«Партия заботилась обо мне, она планировала мой сегодняшний день... Она взяла меня за руку и повела по жизни: дала октябрьскую звездочку, пионерский галстук, комсомольский значок. Дала все то, что я имею, научила всему, что я умею сейчас, она показала мне, куда идти. И то, что я стала совсем недавно членом нашей великой ленинской партии, это для меня так же естественно, как то, что я дышу, как то, что я хожу по земле...»

Вот она, неразрывная слитность судьбы партии и народа.

Но есть в синхронном выступлении Валентины Голубевой слова, на которые мне хочется обратить особое внимание.

«Я думаю,— говорит ткачиха,— я просто уверена, что с сыном моим повторится то же, только жизнь у него будет еще прекраснее, еще интереснее...»

Какое простое и наглядное свидетельство того, что партией завоевано, что реально воплощено в судьбах народа. Какая ясная и твердая уверенность в будущем, точное знание того, что наше завтра станет еще более прекрасным и интересным. И эта направленность поступательного развития страны и общества, ведомых партией, линия устремленности в будущее, атмосфера социального оптимизма выведены авторами через судьбы людские точно и образно. Это, мне думается, тоже одно из

отличительных свойств работы украинских документалистов.

В орбите фильма — немало интересных встреч. Мы видим передовиков индустриального производства и сельского хозяйства; с нами ведут, при посредстве авторов фильма, заинтересованный разговор народный артист Михаил Ульянов, первый секретарь Шипуновского райкома партии на Алтае Василий Хрестенко, летчик-космонавт дважды Герой Советского Союза Павел Попович...

Народный артист рассказывает о съемках на телевидении картины «Человек с ружьем», о том, как «выбрали из многогранного характера Ленина ту грань, которая... показалась важной... Его целеустремленность, нечеловеческую настойчивость в достижении цели... великой цели революции...»

Секретарь райкома, ветеран войны, вспоминает о «водителях солдатских душ» — комиссарах и политруках, которые «появлялись обязательно в тяжкую минуту, где тяжело, где очень сложно, будто его кто-то прислал сюда, как будто немедленно его кто-то послал, чтобы он был здесь в самую тяжелую минуту для солдат...»

Космонавт рисует картину встречи с бразильскими рабочими, которые просят посланцев Страны Советов рассказать им свои биографии. И когда участники встречи слышат, что космонавт — сын простого рабочего, член правительства республики, то прямо из зала поднимаются на сцену — «пощупать, что живой простой рабочий парень и вдруг смог достичь такой высоты».

Многообразна палитра встреч, используемых документалистами. Сцепляясь друг с другом в сознании зрителей, эти встречи — каждая посвоему — создают ощущение великого целого.

Мы встречаемся в фильме с Дмитрием Прохоровичем Галкиным, видим его на деловом совещании и у мартеновских печей, в беседе со сталеварами. И узнаем, что на Магнитке в суровом сорок первом он окончил ремесленное училище, работал в цехе, подставляя под ноги пустой ящик, чтобы дотянуться до станка, всегда был голоден, хотя и имел хлебную карточку, и, само собой, рвался сбежать на фронт. Сейчас он — директор Магнитки, Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР, был избран делегатом XXV съезда КПСС.

«Его биографию,— замечают авторы,— можно было бы назвать исключительной, если бы она не являлась типичной, если бы все больше и больше рабочих не становились у нас в стране директорами и министрами, секретарями обкомов и профсоюзными вожаками...»

Мне думается, что этот яркий эпизод прямо перекликается с пересказом широко известного разговора Валерия Чкалова с американским миллионером.

— Вы богаты?

— Очень! — ответил Чкалов.

— В чем выражается ваше богатство?

— У меня сто семьдесят миллионов.

— Чего — рублей или долларов?

— Нет, сто семьдесят миллионов человек, которые работают на меня так же, как я работаю на них...

Так вот откуда уверенность Валентины Голубевой в том, что с сыном ее «повторится то же, только жизнь у него будет еще прекраснее, еще интереснее...»

Эту важную мысль — что сегодня советский человек стал еще богаче, что на каждого советского гражданина работает уже двести шестьдесят миллионов товарищей и братьев по труду, по идеологии, по образу жизни — авторы провели через весь фильм.

Прост и безыскусен в фильме подбор изобразительного материала. Авторы не стремятся поразить и удивить зрителя неизвестными ранее кадрами хроники. Все, что зритель видит в фильме, ему, пожалуй, знакомо. Но при всей кажущейся простоте подбора изобразительных средств, при выстраивании фильма из мозаики отдельных фактов авторы свежо, по-новому, публицистически остро осмыслили избранную ими тему.

Представим мысленно карту географических «объектов», запечатленных в фильме. Она весьма наглядна: Москва, Дальний Восток, Каспий, Ленинград, Киев, братские республики нашей многонациональной державы — таковы маршруты документалистов в этом фильме.

Если сделать исторический «разрез» кинематографического массива картины, то в нем найдут место и годы революции, и штурмовая пора гражданской войны, и периоды индустриализации и коллективизации, и подвиг в Великой Отечественной войне, и мирная созидательная жизнь.

В то же время фильм повествует об огромном авторитете Коммунистической партии Советского Союза на международной арене, о неутомимой борьбе, которую ведут советские коммунисты за разрядку напряженности, за мир и дружбу между народами, за социальный прогресс. И все это спрессовано в один час экранного времени, за который авторы убедительно ответили на вопрос, почему вслед за Лениным советские люди, партийцы и беспартийные, называют Коммунистическую партию умом, честью и совестью эпохи.

И вновь мне хотелось бы вернуться к синхронному рассказу ивановской ткачихи Валентины Голубевой:

«Вот если бы, — говорит она, — взять все годы с момента образования нашей партии и поделить их сперва на месяцы, потом на недели, на дни, если представить себе все то, что совершил в тот или иной момент каждый коммунист — и такой, как Ленин, и самый рядовой, — вот только тогда, наверное, можно будет в какой-то мере вообразить величину той работы, которую делала и продолжает делать для блага людей наша Коммунистическая партия....»

Делала и продолжает делать...

Ибо жизнь идет вперед, усложняя задачи, высвечивая новые проблемы и новые масштабы свершений.

Так в сочетании общего и частного рождается объемный и многомерный экранный рассказ о роли партии в жизни государства и каждого коммуниста.

Портреты героев в фильме, к сожалению, не всегда разработаны авторами полно и разнообразно. В ряде эпизодов взгляд кинокамеры «крупным планом» проигрывает по сравнению с впечатляющими панорамными съемками. Это, пожалуй, наиболее заметный недостаток фильма. Увлекшись своими героями, авторы словно бы хотели представить нам еще многих замечательных своих современников. Порой эта авторская увлеченность приводит к беглости повествования, отсутствию достаточной глубины в разработке характеров. Но, к счастью, эти просчеты не вышли в ряд принципиальных, не снизили общего уровня фильма.

Фильм идет по стране, его серьезно и вдумчиво принимает зритель. Позволю себе привести мнения о ленте, опубликованные прессой.

П. Сыч, первый секретарь Менского райкома партии Черниговской области, Герой Социалистического Труда:

«Такой картины мы ждали. Ее авторы средствами документального кино эмоционально, в неразрывной связи прошлого с настоящим, с высокой одухотворенной человечностью показали на экране нашу жизнь как великое историческое творчество всего советского народа под руководством Коммунистической партии, названной еще Лениным умом, честью и совестью эпохи.

Коммунисты всегда впереди. И невольно встают перед глазами эпизоды книг воспоминаний товарища Л. И. Брежнева «Малая Земля» и «Возрождение». Жизненный путь Леонида Ильича являет пример беззаветного служения Родине, партии, народу.... И об этом взволнованно свидетельствует фильм...»

В. Николаев, московский учитель:

«Фильм воссоздает главные события XX века, отражая характерные черты общества развитого социализма, высвечивая человеческие судьбы подлинных героев нашего времени, убедительно демонстрируя преемственность традиций революционного прошлого. В единую драматическую ткань вплетены ярчайшие эпизоды напряженного сражения молодой Страны Советов с интервенцией и сегодняшней последовательной борьбы за мир, которую ведут наша партия, весь советский народ. Волнующе показана на экране нерушимая связь партии и народа...»

М. Колесников, ветеран ростовского завода «Ростсельмаш»: «... Это не декларация каких-то отвлеченных идей... а, я бы сказал, очень личный рассказ о судьбах моих товарищей по партии, о моей судьбе».

С трибуны XXV съезда партии прозвучали слова, сказанные Леонидом Ильичом Брежневым: «Советские люди знают: там, где трудности,— там впереди коммунисты. Советские люди знают: что бы ни случилось, коммунисты не подведут. Советские люди знают: там, где партия, — там успех, там победа!»

Эти слова и стали для авторов камертоном в работе над созданием киноэпопеи о партии коммунистов.

Владимир Ишимов

Цена жизни и цена чести

«ЦЕНУ СМЕРТИ СПРОСИ У МЕРТВЫХ»
Сценарий М. Унта. Постановка К. Кийска. Оператор Ю. Силларт. Художник К. Вирве. Композитор Л. Сумера. Звукооператор К. Мююр. «Таллинфильм», 1978.

Неверный, мечущийся луч «летучей мыши» вырывает из тьмы то чью-то руку, то спину, то нахлобученную на лоб кепку. Несколько мужчин несут что-то тяжелое, длинное, укутанное грубым холстом; опускают в яму, забрасывают землей. И только спустя какие-то секунды тебя вдруг обжигает: да ведь это они зарывают покойника! Тайно, в ночи хоронят человека! А после кадр, пожалуй, еще пожутче: в печи, в обыкновенной крестьянской печке, сжигают одежду. От того, кто совсем еще недавно, может два-три часа назад, сражался, мыслил, страдал, являя собой целый мир, неповторимый и единственный, не должно остаться ничего, никаких вещных следов — даже лоскута рубахи. Только память среди немногих, кто его знал. Потому что мертвый может дать охранникам нить к живым...

Так начинается этот жесткий, беспощадный в своей правдивости фильм — фильм о стойкости и верности коммунистов, о стойкости и верности в отчаянно горькую годину поражения. В первых же кадрах авторы заявляют свое историко-художественное кредо: подлинность во всем. Будни и люди революции — через конкретные и несомненные реалии эпохи. Трагедия без мифов и легенд.

Картина М. Унта и К. Кийска — это суровая, даже жестокая повесть о последних днях жизни и о гибели подпольщика Антона Соммера. Все здесь — до детали, до штриха — достоверно. И в смысле историческом и в смысле бытовом. Да и сама подобная судьба была в буржуазной Эстонской республике того времени едва ли не повседневностью. Хроника КПЭ двадцатых и тридцатых годов пестрит сообщениями: убит... казнен... расстрелян по приговору военно-полевого суда... замучен в тюрьме... Однако после подавления Таллинского вооруженного восстания 1 декабря 1924 года террористическое истребление коммунистов приняло характер беспримерно ожесточенный и массовый. Время и место действия картины определяются точно: весна 1925 года, Таллин.

Весь свой художественный арсенал создатели фильма употребили на то, чтобы мы, зрители 70-х, увидев трагедию тех недель и месяцев в зримой соотнесенности с обыденной жизнью, могли «примерить ее на себя», откликнувшись ей в резонанс всем своим существом. Этой цели служит и построение кадров — они сняты в той крупности, которая позволяет нам читать оттенки чувств на лицах персонажей. В эту точку бьет и сдержанное немногословие ленты, где во многих сценах за героев говорит операторская камера: луч солнца, дробящийся и переливающийся всеми оттенками спектра; чуть измененное оптикой лицо персонажа или сдвинутая перспектива; темные безмолвные планы, приглушенные краски, тяжкая замкнутость кадров, так что даже блеклый, истинно эстонский в своей негромкой прелести ландшафт воспринимаешь неким давящим, окованным в свинец пространством, — все это вызывает прямо-таки физическое ощущение глухого безвременья, в каком жила Эстония после поражения революции. Вот эту-то гнетущую атмосферу и прорывает вера героев в торжество правого дела — действенная вера: сразу же после разгрома повстанцев, потеряв сотни и сотни сильнейших, преданнейших, лучших, горстка коммунистов, загнанная в глубокое

подполье, начинает снова собираться с силами. Тяжко, как капли расплавленного металла, падают фразы руководителя подполья: «Поедешь в Вильянди... Это приказ»... «Антону исчезнуть из Таллина»... «Мы проиграли. Но это не конец. Сейчас самое важное — остаться в живых»... «Мы обязаны выстоять»... Он спокоен, он почти невозмутим, а за спокойствием и невозмутимостью — нечеловеческое напряжение, сверхчеловеческая воля и громадная ответственность: «Партийную организацию восстановить — вот главное»...

Угрюмые, в мрачноватом колорите, крутые кадры. Их статика, словно магнитное поле — ядерную плазму, удерживает в себе могучую энергию, таящуюся в этом человеке. И у тебя нет сомнения: было так...

Исторический комментарий

Всего лишь несколько дней миновало после разгрома восстания 1 декабря, как в Таллине под руководством Яана Анвельта состоялось совещание Центрального Комитета КПЭ и ответственных организаторов ЦК. Оно постановило: приступить к собиранию партийных сил. Необходимо было спасти оставшихся на воле активистов партии, которым угрожал арест и скорый и неправый военно-полевой суд. И совещание ЦК разрешило этим товарищам временно покинуть Эстонию.

А уже весной 1925 года по стране нелегально распространялась напечатанная на папиросной бумаге статья Я. Анвельта «Почему мы потерпели поражение?». «Как ни малы Эстония и Таллин, как ни велики потери, которые понес трудовой народ Эстонии в восстании,— писал лидер КПЭ,— борющийся рабочий класс должен изучать событие 1 декабря, чтобы использовать его имеющий всеобщее значение опыт и избежать в будущем повторения ошибок». Эта статья вдохнула в сердца коммунистов и революционных рабочих Эстонии новую энергию и веру в силы партии. Прежде всего потому, что она подчеркивала всеобщее, интернациональное значение революционного опыта эстонского пролетариата, ставила Таллинское восстание в исторический контекст мирового революционного процесса, во главе которого шли советские коммунисты. В массовой работе Компартия Эстонии усиленно заботилась о том, чтобы трудящиеся были правильно осведомлены о жизни Страны Советов...

...С самого начала она движется неторопливо, лента Кальё Кийска. Действие разворачивается однолинейно, монтажные фразы идут последовательно, одна за другой. Но вот — Антон Соммер схвачен агентами охранки. Экспозиция окончена. Ритм еще больше замедляется, монтаж становится параллельным, чтобы мы сумели рассмотреть перипетии судьбы героя пристально и в подробностях, в психологических и эмоциональных нюансах, во всех опосредованиях и связях — политико-исторических, нравственных, личных. Вне этого подробного контекста не понять кульминации картины — спора-диспута Антона с Бруно, недавним однокашником и другом. Здесь, в этом центральном эпизоде, мы, по мысли режиссера, не должны упустить ничего, даже самую малость — оттенки в выражении лиц, характер жеста, содержание взгляда.. Длинный эпизод, прерываемый монтажными перебивками, сделан почти на одних крупных планах.

Судьба Антона Соммера выходит на финишную прямую. Ему объявляют решение правительства: принято предложение Советского Союза об обмене Соммера на пять эстонских военнопленных [1]. Близка развязка. Ход событий получает новое ускорение, а каждый отрезок экранного времени еще более уплотняется, предельно насыщаясь художественной информацией. Фабула снова устремлена по одному единственному вектору — вектору судьбы Антона Соммера.

Фамилия главного героя, даже его профессия перекликаются с биографией реальных лиц, крупных работников коммунистического подполья.

Намеренный шаг авторов? Вряд ли. Скорее, думаю, они настолько оказались под властью обаяния борцов Компартии Эстонии, что художническая интуиция назвала Антона — Соммером, в созвучии с фамилией Арнольда Соммерлинга, вожака эстонских комсомольцев, и сделала главного героя учителем — коллегой Аугуста Рийсмана, члена ЦК нелегальной КПЭ. Не рискну утверждать, будто А. Соммерлинг или А. Рийсман в какой-то мере про-

[1] Взятых в плен во время войны, которую буржуазная Эстония вела против Советской России.

тотипы Антона Соммера — однако судьбы их в несомненной перекличке.

Исторический комментарий

Участники декабрьского восстания А. Соммерлинг, Э. Амбос, О. Пийр, окруженные 5 декабря карательным отрядом в Иру, близ Таллина, выказали исключительное мужество. Всю ночь напролет они огнем из пистолетов отражали атаки сорока пяти превосходно вооруженных солдат, пока с честью не погибли в неравном бою.

Августа Рийсмана ЦК Компартии послал на нелегальную работу — ответственным организатором КПЭ по Таллину и Харьюмаа во второй половине 1925 года. Это было тяжелейшее время. Свирепствовал полицейский террор. Партия еще не оправилась после декабрьского поражения. А. Рийсман вместе с Хелене Паю принимал энергичные меры, укрепляя подпольную организацию партии. К 1926 году ее деятельность снова оживилась. Весной этого года нелегальная КПЭ насчитывала около 70 активных членов, не считая политзаключенных. Близились выборы в парламент. Репрессии против коммунистов еще более ожесточились. Вечером 20 апреля шпики выследили и схватили Августа Рийсмана. Он был предан военно-полевому суду и в ночь на 23 апреля расстрелян.

Есть в фильме еще одно — весьма существенное в общей его художественной системе — лицо: уже упомянутый руководитель подполья, обозначенный в титрах Безымянным. Придумать ему фамилию или хотя бы имя было, конечно, совсем нетрудно. Почему же авторы этого не сделали? Намеренно? Конечно. Так не есть ли Безымянность — аллегория, символ Руководителя-Нелегала? Даже если кличка руководителя подполья сегодня прочитывается как метафора, то смею утверждать, что произросла она на конкретной исторической почве. Данная руководителю подполья Безымянность — есть естественное производное от условий эпохи. Тех почти непереносимых условий, в которых вели борьбу немногочисленные революционеры-профессионалы, ежечасно рискуя не свободой — головой.

В «Очерках истории Коммунистической партии Эстонии» опубликована фотография, которая поражает: на снимке — девятнадцать человек, из них двенадцать — в глухих масках-капюшонах до плеч. Подпись «Делегаты III съезда КПЭ». Маски, номера — даже не клички, а номера! — под которыми эти товарищи участвовали в заседаниях съезда в конце 1922 года, — отнюдь не прихоть и не дань чьей-то преувеличенной склонности к тайнам и секретам. Делегатам, жившим на легальном положении, не следовало видеть друг друга. (Что касается активистов-нелегалов, то охранка все равно превосходно знала всех их в лицо.) Горькая, но жизненно необходимая страховка — от возможной провокации, предательства, просто от нестойкости на допросах.

Так вот: Безымянный вполне мог бы быть одним из замаскированных делегатов съезда, чье подлинное имя партия вынуждена была сменить на спасительный номер...

В таком понимании безымянности одного из основных персонажей ленты меня укрепляет и тот несомненный, на мой взгляд, факт, что образ Безымянного, как он трактован авторами и актером Эйном Краммом, коренится в эстонской революционной литературной традиции. Прежде всего я имею в виду роман видного эстонского пролетарского писателя Ээсааре Ааду «Люди вне закона», посвященный коммунистическому подполью Эстонии 20-х годов Безымянный, как и Папп, герой романа, — скала, твердокаменный, зрелый, сложившийся революционер-руководитель. Он всегда знает, как поступить. В самых безвыходных обстоятельствах не теряет присутствия духа и спокойствия. Товарищи верят в него свято. Более того, они полагают, что Безымянный — как и Папп — всесилен.

Когда подпольщица Эстер, беззаветно и безответно любящая Антона, узнает, что он осужден на смерть, она бросается с мольбой к Безымянному: «Пожалуйста, сделай так, чтобы Антон жив остался... Ты все можешь, сделай, чтобы он остался жить, чтобы больше никому умирать не приходилось, умоляю тебя. Сделай что-нибудь! Сделай что-нибудь!» Пусть преувеличена эта вера друзей, пусть Безымянному, как и Паппу, далеко не все подвластно, — но святая эта вера основана на внутренней, духовной мощи этого человека, и она помогает подпольщикам жить и продолжать борьбу. Но Безымянный никакой не сверхчеловек, он



«Цену смерти спроси у мертвых». Антон Соммер — Ю. Киселюс

наделен живыми и индивидуальными чертами. Он-то хорошо понимает, что возможности его весьма ограничены. Так, сразу после ареста Антона он связывается с Советской Россией, чтобы попытаться организовать обмен, но тут же откровенно говорит товарищам: «Я не уверен, что его обменяют, времена не те. Но... возможно, нам больше ничего не удастся сделать». «Ты заживо хоронишь человека!» — взрывается Эстер. «Конечно, нехорошо, — печально отвечает Безымянный, — но мне приходилось это делать».

Папп словно вырублен из одного куска камня и наделен не столько живым характером, сколько могучим сгустком родственных черт: волей, революционной страстью, неколебимостью. Безымянный — индивидуальность, и потому его образ реальнее, достовернее. Он, по фильму, актер — и это не только прикрытие в подпольной работе. Нет! Мы убеждаемся, что он — одаренный артист, что театр — его призвание, он любит свое ремесло и ему нелегко с ним расставаться. Но на первом плане у него — революция. Все остальное — потом...

Вот каков Безымянный. Вот почему он Безымянный. Жесткие правила конспирации были альфой и омегой для каждого эстонского коммуниста.

Исторический комментарий

За несколько месяцев до III съезда КПЭ, 1 мая 1922 года в Таллине состоялась небывалая по размаху революционной энергии праздничная демонстрация рабочего класса. В единой колонне шли свыше 20 тысяч человек, они несли сто красных флагов и транспарантов. Это был большой успех партии, сплачивавшей трудящиеся массы. Однако во время демонстрации произошло событие, имевшее трагические последствия для эстонского пролетариата и его партии. Нарушив незыблемое правило конспирации, подпольщики Я. Креукс и И. Линкхорст вышли на улицу — им не терпелось взглянуть на поток демонстрантов. Шпики узнали их. Началось преследование. Креуксу удалось скрыться, а Линкхорст, после перестрелки, был схвачен. Линк-

хорст принадлежал к чрезвычайно узкому кругу нелегалов, знавших, где находится вождь эстонских коммунистов Виктор Кингисепп. Кингисепп скрывался в тайном убежище, оборудованном в квартире сестер Тельман — активисток партии. Линкхорсту не хватило стойкости. Он сломался, стал предателем, указав охранке все известные ему явки, подпольную типографию в Сауэ, на хуторе Уку. А главное — он привел полицейских в квартиру сестер Тельман.

Кингисеппа жестоко пытали. Даже своих врагов он поразил мужеством и твердостью. Не прошло и суток с момента ареста, как Кингисеппа повели на расстрел. С возгласом «Да здравствует Эстонская Советская Республика!» он пал, сраженный ружейным залпом. Но даже мертвый, Виктор Кингисепп внушал страх буржуазии. Через некоторое время тело его выкопали и утопили далеко в море.

Гибель Виктора Кингисеппа явилась для КПЭ тяжелейшим ударом. Последовали многочисленные аресты, нарушение партийных связей, ликвидация многих конспиративных квартир. А во второй половине мая в военно-окружном суде состоялся «сенсационный» политический процесс — «процесс 115-ти». Буржуазия полагала, что отныне коммунизм в Эстонии «вырван с корнем»...

Вот почему в масках заседали делегаты III съезда КПЭ. Вот почему сразу же после ареста Антона Соммера на подпольной явке происходит такой разговор:

Безымянный. Эту квартиру нужно ликвидировать.

Парень. Ты считаешь, что...

Безымянный. А ты уверен, что устоишь под пытками?

Парень. Я в этом должен быть уверен.

Безымянный остается невозмутим, он никак не реагирует ни на гордые, самонадеянные слова Парня, ни на гневный вскрик Эстер: «Ты не смеешь так об Антоне!» Он умудрен борьбой, ее успехами и провалами, человеческими взлетами и падениями, он трезв и чужд выспренной романтике — он ответственный организатор подпольной партии и *отвечает* за все. Он обязан все предусмотреть, все предвидеть и заранее принять все возможные меры...

Характерно, что единственное реальное действие, которое предпринимает Безымянный в попытке спасти Антона, обращено «туда», на восток: «Сегодня же свяжись с Россией,— приказывает он товарищу. — Правда, я не уверен, что его обменяют, времена не те». Так вот — не умозрительно, не декларативно, а в логике развития основной темы фильма, в органике его художественной ткани возникает тема интернациональной солидарности русских, советских коммунистов с эстонскими братьями по классу, по идее, по революционному делу. Этой солидарностью, помощью коммунистов, совершивших победоносную Октябрьскую революцию и вставших у власти в первом рабоче-крестьянском государстве, была проникнута вся деятельность КПЭ. Советские товарищи всякий раз спешили прийти на помощь коммунистам Эстонии, когда возникала необходимость, особенно — если речь шла о жизни борцов за советскую Эстонию. Немало эстонских революционеров было спасено от казни благодаря вмешательству Советского правительства. Но, к сожалению, не всегда эти усилия венчались успехом. Наркоминдел немедленно, как только стало известно об аресте Виктора Кингисеппа, потребовал от эстонских буржуазных властей передать вождя КПЭ Советскому Союзу в обмен на арестованных в СССР контрреволюционеров. Но охранка поспешила расправиться с Кингисеппом. Даже тело его, вопреки бурному возмущению мировой прогрессивной общественности, она отказалась отдать — так он был изуродован пытками.

Не суждено было остаться в живых и Антону Соммеру.

●

Композиция фильма продиктована системой противостояний, которая вбирает в себя едва ли не весь круг острейшей нравственной проблематики, связанной с личностью революционера как таковой. Не только главный герой Антон Соммер своей судьбой, своим выбором утверждает мысль о том, что на свете есть вещи поважнее собственной жизни. Этим знанием умудрены все герои фильма, опытные, трезвые подпольщики. Среди них выделена фигура Эстер в великолепном по чистоте стиля исполнении Марии Клёнской. Актриса ведет роль со строгой сдержанностью. Устремленный в себя

взгляд, скорбно опущенные углы губ, даже движение, которым она вытаскивает из сумочки зеркальце, чтобы оглядеть себя, прежде чем с пистолетом в руке войти в комнату предательницы Доры, несут тонкие оттенки чувства.

Исполнен истинно женского сочувствия стоицизм, с каким ведет Эстер разговор с женой Антона (Мари Лилль). Да и можно ли назвать эту сцену «разговором»? С яростью набрасывается замученная жизнью, рано постаревшая женщина на принесшую страшную весть о смертном приговоре Антону Эстер — в ней она видит олицетворение той силы, что отбила Антона от дома: «Ну, что ж, вы добились, чего хотели». Она обрушивает на Эстер тираду, в которой столько же непонимания Антона и его святого дела, сколько и накопившейся горечи, вообще-то вполне объяснимой у женщины, которую муж бросил на произвол судьбы, и ей в одиночку приходится растить детей, зарабатывать на жизнь, вести дом; женщины, которая каждую минуту ждала — и вот дождалась! — страшной, безысходной вести; женщины, которая, вопреки всему, любит мужа... Все это понимает Эстер — Клёнская, молча слушает, а потом повторяет: «Его к смерти приговорили». И снова — всплеск боли, и отчаяния, и злобы, и слова, в которых все это смешано и выворочено наизнанку, почти невозможные, обдирающие душу слова: «Ах, к смерти. А мне... у меня много работы. Мне белье поштопать нужно, сварить обед. Мне работать нужно. Убирайся отсюда»! — и мокрая тряпка летит в Эстер.

Та не уходит. И мы понимаем, что с жалостью к этой женщине в душе ее сплавлена тоскливая зависть — зависть эта мучительна даже сейчас, в непоправимые часы: эту вот, с ее тряпкой, с грязной посудой, любил и любит Антон. Почему, почему он любит е е, а не Эстер, соратницу и единомышленницу? Но Антону нужна была э т а женщина, и она, Эстер, готова сделать для нее все и вытерпеть от нее все... «Он был действительно очень дорог мне», — спокойно роняет Эстер. Жена Антона откликается тоже с безнадежной успокоенностью: «Мне тоже».

В единственной точке совпадает мир этих двух разительно несхожих женщин. Однако в их противостоянии нет истинного антагонизма, потому что жена Антона, при всей своей погруженности в обыденность, при всей своей сегодняшней неприспособленности для п о л е т а духа, человек п о р я д о ч н ы й (говоря словами самого Антона). Не ее вина, а ее беда, что она, опутанная бытом, не умеет еще подняться до заботы о дальних, как о ближних, — к высям, которых достиг ее муж.

«Он был очень дорог мне», — говорит Эстер. И настаивает, чтобы именно ей Безымянный поручил привести в исполнение смертный приговор, вынесенный подпольщиками Доре: эта продажная девка предала Антона охранке. Предала... Но допустимо ли было доверять такое важное поручение — предупредить Антона, что он должен немедленно исчезнуть из города, — проститутке?! «Разве можно уничтожить продажность с помощью продажных баб!» — восклицает один из подпольщиков. «Люди у нас такие, какие есть», — спокойно, с глубочайшим пониманием справедливости этой мысли не только в «узком», но и самом широком — исторически широком! — смысле отвечает ему Безымянный. А то, что Дора предала, — что же, это говорит лишь о том, что о н а, и м е н н о о н а предала. И еще о том, что других посыльных в маленькой группке уцелевших подпольщиков тогда не было. И, значит, не было выбора.

Зато у Доры выбор был.

Так возникает в картине тема в ы б о р а, и весь дальнейший ход действия, и все противостояния, и логика поступков персонажей утверждают едва ли не главную мысль фильма: каждый из нас, самый маленький человек и самый большой, в любой жизненной ситуации располагает хотя бы одним достоянием — с в о б о д о й в о л и. Свободой в определении своей нравственной позиции. Свободой принять р е ш е н и е.

Эта философская теза становится практикой революционной борьбы в эпохи переломные, отмеченные социальными и политическими катаклизмами и резким водоразделом общественных, классовых сил, когда все борющиеся стороны неукоснительно следуют беспощадному лозунгу: «Кто не с нами — тот против нас»,

Отсидеться между двумя стульями, занять позицию «над схваткой» — наивная, беспочвенная иллюзия. Железная диалектика революции неизбежно втянет тебя в свою орбиту — хочешь ты или не хочешь. Революция каждого заставляет сделать выбор, определить, с кем он. Каждого! В этом смысле она не делает различия между таким существом, как Дора, занимающим одну из самых нижних ступенек в социальной иерархии, и — высоколобым интеллектуалом, «гуманистом» Бруно, гордящимся своим университетским дипломом, широтой мысли и критическим отношением к режиму.

Выбор, когда он сделан в точке критической, определяет координаты каждой человеческой судьбы и обнажает координаты личности. И каждый из нас проходит этой тропой, выявляя свою подлинную — а не кажущуюся — суть.

Дора сделала свой выбор. Ее мелкая, жалкая суть оказалась социально опасной. И вот Эстер идет к Доре, чтобы ее казнить.

Всмотритесь в ее проход по улицам Таллина. В нем, в этом проходе — никагого намека на символику. Это отнюдь не Немезида Революции шествует, дабы свершить возмездие. Нет, это идет обыкновенная женщина, идет, зажав в кулаке воли чувства и нервы. Она проходит улочками тогдашнего Таллина, с их узнаваемыми приметами, мимо столь характерных деревянных домов и старых каменных стен, но как она отъединена от милого глазу городского пейзажа. Она целиком сосредоточена в себе. Ее необычное, выразительное, чуть асимметричное лицо хранит замкнутость решимости так, словно она страшится эту решимость расплескать...

Эстер приходит к Доре, чтобы ее казнить.

Из темы выбора вырастает тема предательства — традиционная для многих художественных произведений о подполье, революционном или партизанском. Тема предательства в картине К. Кийска получит развитие в линии Бруно. Однако здесь отсутствует художественная патологоанатомия ренегатства, классический образец которой оставил М. Горький в четырехтомной «Жизни Клима Самгина». Тема эта тревожит художников и сегодня — сошлюсь на «Сотникова» Василя Быкова и на снятый по мотивам этой повести фильм Ларисы Шепитько «Восхождение». Беспощадный анализ феномена предательства был и стержнем упомянутого романа Ээсааре Ааду. И это понятно: когда он писал своих «Людей вне закона», его нестерпимо жгла страшная рана, только что нанесенная Компартии Эстонии предателем Линкхорстом. Писателю мучительно хотелось уяснить себе и показать другим, как могло случиться, чтобы крупный работник партии, один из самых доверенных людей в ее руководстве, имевший репутацию «стального» и «несгибаемого», обернулся страшным и отвратительным изменником. Именно Линкхорст стал по сути прототипом предателя Маура в романе, а история падения Маура почти буквально повторяла «фабулу» предательства Линкхорста.

Но в фильме «Цену смерти спроси у мертвых» нет изменника, сравнимого по сути и «масштабу» с упомянутыми иудами. Бруно вообще не имел отношения к революционному подполью. Что же касается Доры, то ее не пытками сломали, как Линкхорста и Маура, ее вела вовсе не жажда выжить любой ценой — ставкой, о которой в данном случае шла речь, была не жизнь, а желание сладко жить... «Иногда они угощали меня, как кавалеры даму, а то — разные мелочи дарили. Я, конечно, глупая, но не все же такие, как вы, умные. Да и какой толк от ума?!»

Авторов ленты интересует, мне кажется, вовсе не психология этой бездумной, стихийной предательницы. Они исследуют образ, противостоящий предательству, — образ коммунистки.

Поначалу Эстер даже жаль Дору, эту «большую и глупую игрушку» — та даже не понимает, почему осуждена; Дора (Элле Кулль) решает, что Эстер хочет с ней поквитаться за Антона (в женском чутье ей не откажешь — она отлично понимает то, чего не понял даже Безымянный: что Эстер любит Антона), — и облегченно восклицает: «У меня с ним ничего не было!» Но выясняется, что вовсе не как соперница явилась к Доре с пистолетом Эстер, а как мстительница за ее предательство. «Я женщина!» — в оправдание лепечет Дора.



«Цену смерти спроси у мертвых». Эстер — М. Клёнская

И тут в душе Эстер происходит вспышка. «Женщина? — говорит она. — Подумать только! Невинные овечки, красавицы, голубки, женственные женщины, матери семейств, клуши, шлюхи, нежные, чарующие, ну и конечно же, вам прощают все. Уже ваш вид взывает о прощении!» — чего только не намешано в этих отчаянных фразах! Доброе и злое, верное и несправедливое... Можно ли так шельмовать весь женский род за подлость одной его представительницы?!

Но еще несколько слов, и все нам становится ясным: «А кто простит нам? — вопрошает Эстер.— Кто нам подарит любовь?». По сути дела, продолжается внутренний монолог Эстер с женой Антона, но насколько по-иному звучит он в комнате Доры! Совсем иные сейчас эмоциональные акценты... «Дети у тебя есть? — почти с упреком спрашивает Эстер. — Даже детей у тебя нет. Детьми ты могла бы обзавестись, — вздыхает она с прорвавшейся вдруг женской тоской. — А так мне тебя и не жалко совсем», — ставит Эстер точку.

Отринута жалость. Дора получает заслуженную пулю. Стоит заметить, что авторы картины все-таки приходят на помощь Эстер, пустив в ход «психологическую подпорку», дабы облегчить ей выстрел: Дора бросается к двери на чей-то стук. И мы невольно думаем: а что, если бы не появился в этот момент с той стороны двери Дорин клиент? Решилась бы Эстер спустить курок пистолета?

Позже, когда Безымянный скажет Эстер: «Невозможно дальше женщине оставаться в этом аду», она возразит: «А я вовсе не женщина и не была ею никогда»...

Но мы ей не поверим, мы не согласимся с ее словами, продиктованными болью утраты и горечью несостоявшейся женственности. Потому что если сравнить трех явленных в фильме героинь, то не только Дора, торгующая собой и прикрывающая постыдный этот торг именем женщины, но и жена Антона, мать его детей,

не выдерживает сравнения с трагической фигурой Эстер. Именно она, не испытавшая счастья ответной любви, оказалась способной на подвиг любви, ибо женское и высокое человеческое начала слиты в ней воедино.

И мы с печалью и гордостью уносим с собою образ этой прекрасной, необыкновенной женщины, одной из тех, кто ради счастья других, неведомых им женщин, ради чужих детей и внуков сознательно отказался от радостей, даруемых молодостью, от любви, от своего личного счастья. Отказался, не чувствуя себя жертвой...

●

Итак, три женские судьбы замыкаются на судьбе Антона Соммера, человека, для которого в жизни существует лишь одно-единственное: революция, революционная борьба.

Схваченный Антон (Юозас Кисиелюс) проходит три круга полицейского ада. Первый круг — арест, пытки, смертный приговор, ожидание казни.

Второй — искушение жизнью.

Третий —«освобождение для обмена», чудовищный акт «вдохновения» охранки. Кровавая провокация, гибель от руки полицейских убийц. Нет, не пожелали выпустить из своих рук такого коммуниста, такую чистую и неподкупную личность, как Соммер, власти буржуазной Эстонии.

Главное противостояние фильма — не в первом круге, не у полицейского следователя, хотя начинается оно там. Слишком тривиален этот охраннический чин (острый рисунок роли создает Кальё Комиссаров), слишком он дешевый позер и банальный садист, рядящийся под интеллектуала. Во всей линии поведения следователя есть лишь один своеобразный и характерный момент, неожиданно раскрывающий нам тайное тайных в его душонке, то, что он наверняка прячет даже от самого себя. После убийства тело Антона привозят в морг. Следователь внимательно всматривается в его мозг, помещенный в банку с раствором. «А что это?» — спрашивает он врача. «Это? Центральная борозда. А вы что ищете? — иронизирует доктор. — Душу?» «Пожалуй», — отвечает следователь.

Нет, не в силах понять недочеловеки вроде полицейского следователя, откуда у коммуниста Антона Соммера такая внутренняя сила, такая несгибаемость, такая стойкость и убежденность. И никакое анатомическое вскрытие не принесет им ясности...

Главное же противостояние фильма — это спор Антона с Бруно.

Бруно — не следователь. Это человек совсем другого ранга и умственного уровня. И, я думаю, авторы несколько снизили силу его идейного столкновения с Антоном тем, что в преддверии их сшибки и после нее привнесли в образ Бруно изрядную долю гротеска. Хотя сами по себе сцены с пожилой проституткой и с молодой проституткой, коим он горько жалуется на свою судьбу, читает стихи и всячески вовлекает в интеллектуальный диспут, сделаны выразительно, они сразу «снижают» образ Бруно, разоблачают его раз и навсегда, так что воспринимать его как серьезного оппонента Антона уже невозможно. Но слишком весома проблема, вокруг которой идет спор Бруно с Антоном, слишком велика цена, которую платит Антон за свою неколебимость, чтобы облегчать ему нравственную и идейную победу умалением личности оппонента.

Никто не требует от Антона измены, утверждает Бруно, посланный для переговоров с Антоном министром внутренних дел. В обмен на помилование министр просит от Антона лишь одного: написать откровенную книгу о «красных». О нынешнем положении в партии, когда она разгромлена. О настроениях и процессах в движении. Его книга вовсе не должна быть пасквилем, нет! Это будет, по сути, объективный, научный труд. Антон, наконец, просто обязан подумать о своей многострадальной родине. Об эстонском народе, который семь веков мечтал о независимости и вот ее получил. Так оставьте же народ в покое, раз уж вы, коммунисты, так трогательно его любите!

— И все предать? — спрашивает Антон.

— Предать?! Почему? Брось ты все эти высокие слова!..

Вековечные цели, за которые из поколения в поколение боролось человечество, — свобода, равенство, братство — все это для Бруно лишь

«высокие слова», «идеалистическая болтовня». Идти ради них на смерть — бред!

— Каждая клеточка твоего тела противится смерти, — сам того не зная, вторит «гуманист» Бруно полицейскому следователю.

— С этим можно справиться, — горько парирует Антон.

И тут бессильно-яростной гримасой искажается до того вполне благопристойное, даже приятное, хотя и обличающее слабоволие, лицо Бруно — искажается так, будто пред нами совсем другой человек, ожесточенный в своем бессилии. Этот человек почти в истерике кричит Антону, что весь мир для него исчезнет, исчезнет вместе с ним — неужто он этого не понимает?! И захлебываясь, обрушивает на непреклонного Антона целый прейскурант даров жизни, которых для него больше не будет, сваливая в одну кучу Таллин и бифштексы, Рембрандта и снег... Ценности это? — как полагает Антон?

Тот просто и серьезно отвечает: да, это великие ценности. Юозас Кисиелюс идет вопреки традиции, рисуя своего героя человеком мягким, внешне меньше всего похожим на героическую личность. Он немногословен, сосредоточен, на его челе нет печати трагизма — обыкновенный человек. Но с какой огромной внутренней силой, выражающей неколебимую уверенность в выборе своего героя, открывает актер выношенное, выстраданное всей жизнью борца:

— Но есть еще одна ценность, которой ты не упомянул. Честь, Бруно...

Вот он, непреодолимый зазор меж бывшими однокашниками. Никогда приспособленцу Бруно не понять революционера и подвижника Антона. А ведь оба они — из одной среды, оба — интеллигенты. Так фильм касается одной из самых животрепещущих тем в искусстве нашего века — судеб интеллигенции в революции.

Бруно полагает, что именно он — истинный интеллигент и гуманист. Бруно согласен с пославшим его министром, который сказал ему в напутствие с претензией на афоризм: «Эстонцы — не фанатики. Интеллигенты — тем более». Фанатик, конечно же, это тот, кто принципы, убеждения («высокие слова») ставит превыше всего и готов ради них, если придется, даже на плаху. Бруно не хочет понимать, что, приняв поручение министра, продиктованное, конечно же, «гуманизмом» и даже «социалистическими убеждениями» (после подавления Таллинского восстания в буржуазной Эстонии было сформировано так называемое «правительство от стены до стены», куда входили и правые социалисты — сотсы), он — «возвышенная душа», чьим представлениям о свободной демократической Эстонии «не отвечает вся политика правительства», — тоже сделал **выбор**. Сжег то, чему поклонялся, поклонился тому, что сжигал.

В фильме К. Кийска нет, как уже говорилось, «прямого» изменника, тем паче провокатора, засланного в ряды коммунистов охранкой. Но лента убеждает нас — силой искусства, движением характеров, — что, быть может, один из худших типов изменника — перерожденец, изменивший былым идеалам.

В этом смысле фильм еще и еще раз предупреждает: начало предательству кладет **компромисс** с собственной совестью. Ты сделал одну-единственную уступку себе — и все. Тебе уже не остановиться. Эта жестокая правда дойдет до Бруно лишь позже, когда, после провала его миссии, ему прикажут «держать язык за зубами и продолжать службу»...

Да, по-разному складывались пути интеллигенции в буржуазной Эстонии. Мы ныне превосходно знаем, как складывались судьбы тех, кто вставал перед историческим и личным выбором. Одни, не поняв неизбежности и справедливости знаменательных перемен, за которые боролась партия Антона, окажутся, как, например, видный писатель Аугуст Мялк, в эмиграции, утратят родные корни. Другие, кто примет революцию умом и сердцем, как Иоханнес Барбарус-Варес, врач и поэт, первый президент Советской Эстонии, как тысячи ученых, писателей, инженеров, агрономов, — станут частью своего народа, вернувшегося в братский союз советских наций...

...Антон победил в противостоянии с Бруно. Отринул искушение жизнью. Прогнал былого приятеля из камеры. Антон ожидает казни.

Почему кажется, что экранное время в этих планах сравнялось с временем физическим? Тягуче идут минуты, часы, дни... Да, именно дни. Сила этих кадров такова, что зритель словно ощущает себя в телесной оболочке Антона Соммера, смертника. Только что мы следили за диспутом, который вел Антон с Бруно, были очевидцами железной неколебимости Антона, а теперь, когда смерть придвинулась к нему вплотную, авторы и не пытаются убеждать нас, будто Антону плевать на жизнь, будто он готов встретить палачей с умиротворенной улыбкой христианского мученика на устах. Нет, нет и нет! Антон — не сверхчеловек и не фанатик, ему безмерно, непереносимо — поистине смертельно! — тяжко, как было бы тяжко на его месте каждому человеку, каждому из нас. Антон старается занять себя какими-то мелкими, бессмысленными заботами, заполнить, забить пустую, бездонную бочку времени, отделяющего его от того мига, когда придут палачи. Вот он начищает ботинки, вот оглаживает рубашку, вот смотрит в окно, но ясно, что смотрит он в себя... Приходит старик парикмахер, старательно бреет заключенного, и операторская камера с тщательностью архивариуса фиксирует этот предсмертный ритуал. Уходит парикмахер, и снова одиночество смыкается над Антоном. Замкнутые, гнетущие, давящие кадры словно лишены воздуха. Трудно дышать.

И наконец... Гремит дверной замок, в камеру входят двое. Ведут Антона длинными, пустыми, бесконечными, как в кошмаре, коридорами, вводят в комнату. Вспышка блица. Антон инстинктивно закрывает лицо рукой. Стоп-кадр. Начальник тюрьмы невыразительным голосом объявляет: правительство Эстонской республики... движимое... согласилось на предложение Советского правительства... Обмен! Жизнь! Солнце! Трава! Любовь!

Сумасшедший, безумный восторг охватывает нас. Как прекрасно! Снова можно дышать! Можно? Но отчего тогда этот самый воздух, которым можно дышать, застревает в гортани? Почему с каждым мгновением ощущение безысходности становится все более отчетливым?

И когда в монтажной перебивке мы увидим двух почти респектабельных господ, неторопливо выбирающих шляпу в шляпном магазине, нас пронзит прозрение: нет спасения Антону Соммеру. И все свершится с поразительной быстротой.

Благодушно-бюргерского вида господин в только что купленной шляпе и его подручный выйдут на узкую улочку предместья, удобно примостят парабеллумы на согнутые локти, пошлют меткие выстрелы в шофера и охранника машины, что везут Антона, вытащат его оттуда оторопелого («скорее, скорее, парень... мы — свои»), загонят в какой-то вымокший под таллинским осенним дождем двор и осыпят пулями. Антон побежит по двору в своем стегающем полами по ногам плаще туда, сюда, но кругом стена. Слепое окно. Дождь — мелкий, нудный. Грязный пятачок двора. Тупик.

Так умрет Антон Соммер.

А вслед за тем офицер деловито пристрелит и сделавших свое дело полицейских убийц. Так надо по охранническому сценарию провокации: те, кто знает правду, должны уйти. Убийство Антона припишут «красным»...

А в конце ленты, когда Эстер со спокойной тоской вспомнит Антона («ему всегда будет тридцать один»), на экране повторится сцена его смерти, которую Эстер не могла видеть. Повторится в рапиде, в вирированных, словно обесцвеченных временем, документальных кадрах. Чтобы мы запомнили ее — в каждой детали.

●

В споре с Антоном Бруно пускает в ход один весьма существенный аргумент. «Если по-честному, — говорит он Антону, — ну что вы такого сделали? Несколько тайных конференций, листовки, которые не дали ничего, кроме арестов. Подстрекательские речи на лугу. И чего вы этим добились? Ничего! Вы утверждали: в Эстонии сложилась революционная ситуация. Но ведь ее нет!»

Мотив этот в картине не случаен. Он перекликается с давним и острым спором, бушевавшим в рядах эстонского коммунистического движения.



«Цену смерти спроси у мертвых».
Антон Соммер — Ю. Кисиелюс

Исторический комментарий

В апреле 1925 года Центральный Комитет КПЭ провел в Ленинграде конференцию участников вооруженного восстания 1 декабря. Она была созвана с целью дать правильную оценку восстанию, подвергнуть анализу причины его поражения и сделать необходимые выводы. Конференция была нужна еще и потому, что некоторые руководящие работники эстонских секций РКП(б) выдвигали по вопросу восстания неправильную точку зрения. Они утверждали, что для победы вооруженного восстания в Эстонии не имелось объективных предпосылок и что, следовательно, его надо расценивать как бланкистский заговор. Они обвиняли ЦК КПЭ в авантюризме.

Искаженно понимая принципы пролетарского интернационализма, эти люди отрицали самостоятельную роль нелегальной КПЭ в организации рабочего движения в Эстонии, ибо они не верили во внутренние революционные силы эстонского трудового народа.

Антипартийная позиция эта, острая борьба, вызванная ею в партии и продолжавшаяся долгие годы, оставила драматический след в истории КПЭ, в судьбе многих эстонских коммунистов.

На ленинградской конференции с подробным отчетом о подготовке и проведении восстания 1 декабря выступили члены Военно-революционного комитета Яан Анвельт, руководитель КПЭ, и Карл Римм, будущий сподвижник Рихарда Зорге. Они показали, что восстание не увенчалось успехом из-за ошибок тактического характера, допущенных ЦК Компартии Эстонии в ходе подготовки к выступлению и в ходе самого выступления. Основная причина поражения заключалась в том, что руководители КПЭ не выполнили требования В. И. Ленина о подходе к вооруженному восстанию как к искусству.

Вопреки мнению противников восстания конференция признала оценку ситуации накануне выступления, данную Центральным Комитетом, правильной, а само восстание расценила как подлинно героический акт, для победы которого существовали объективные условия. Участники конференции призвали всех партийцев всемерно поддерживать ЦК в его работе в Эстонии, чтобы в первый же благоприятный момент свергнуть диктатуру буржуазии и восстановить Советскую власть.

Заметьте: именно восстановить, ибо начало Советской власти в Эстонии они справедливо видели в Эстляндской трудовой коммуне 1917—1918 годов, председателем которой был Яан Анвельт. Герои нашего фильма и их прототипы — люди одной веры. Они — интернационалисты. Историческое будущее Эстонии — вместе с Советским Союзом, отрыв ее от остальных советских народов — противоестествен. На этом убеждении, как на краеугольном камне, всегда зиждились борьба и политика Компартии Эстонии. Вот почему КПЭ на протяжении всей своей героической истории опиралась на поддержку и солидарность братьев по классу, ВКП(б), Советской власти.

●

Неоднократное обращение в этой статье к историческому комментарию может привести иного читателя, не видевшего картины, к мысли, что картина сделана «под документ», что она целиком выстроена на прототипах и имеет потому главным образом познавательное значение. Это будет абсолютно неверно.

Я привлек свидетельства историографии именно для того, чтобы подчеркнуть, оттенить художественную силу фильма Мати Унта, Кальё Кийска и Юри Силларта — оператора, без которого картину просто невозможно себе представить. Художественный строй фильма поистине равновелик изображенным в нем событиям, как нельзя точнее передает он их простую, земную и высокочеловечную патетику, дух времени, суровый его колорит. Лепя фигуры своих героев, авторы не стараются выставить их в выгодном свете, приукрасить удачно выбранным ракурсом. Именно поэтому Безымянный, Антон, Эстер становятся нам щемяще близки. Они — не над нами. Они — среди нас.

Фильм «Цену смерти спроси у мертвых» — крупная работа. Его выразительной системе присуща некая холодноватая ярость, пластический язык ленты многообразен, отточен, режиссер и оператор владеют им виртуозно, хотя, может быть, и с излишним рационализмом.

Природа образности фильма «Цену смерти спроси у мертвых» двуедина, с равной уверенностью опирается она на два начала. Документальное начало как бы удостоверяет историческую подлинность картины; одновременно эта образность довлеет к обобщенному смыслу, воссоздавая архетип героев и событий силой художественной убедительности.

Однако в фильме нет и намека на притчевость, аллегории чужды художественной его системе. Ассоциации, разумеется, возникают в нашем зрительском сознании — это другое дело. Но фильм не задается целью вывести наше воображение на этот путь. Напротив, он исходит, кажется, из одной только предпосылки — как можно более правдиво рассказать о людях и событиях того времени. И благодаря этому картина достигает куда большей силы обобщения, чем иные ленты, которым намеренно придается звучание притчи, сближающее их в нашем сознании с высокими классическими предшественниками, но тем самым невольно подрывающее их историческую конкретность. Все обобщенное и типизированное в фильме К. Кийска укоренено в сугубой реальности, в почве исторической, бытовой, психологической.

«Цену смерти спроси у мертвых» — новое и принципиальное явление в эстонском художественном кино. Продолжая ту его линию, для которой были характерны такие памятные зрителю работы, как «Новый Нечистый из Преисподней» Юри Мююра и Григория Кроманова, «Что случилось с Андресом Лапетеусом» Г. Кроманова, как фильмы самого Кальё Кийска «Ледоход» и «Полуденный паром», новая лента К. Кийска выводит кинематограф республики на качественно иной уровень, заставляющий предположить, что в эстонском киноискусстве начинается новый этап.

Фильм «Цену смерти спроси у мертвых» несет на себе отчетливую печать принадлежности к эстонскому национальному искусству. И в то же время эта картина интернационального, общесоветского звучания. Она входит в целую плеяду фильмов, которые на новом витке исторической спирали, в сложное и динамичное наше время обращаются к прошлому, стремясь с высот истории осмыслить уроки и заветы революции. Создатели таких лент страстно желают, чтобы современник наш, особенно

молодой, силой искусства получил возможность приникнуть к этому вечному и мощному источнику высокой романтики, духовности, веры в революционное дело — к первоистоку тех социальных качеств личности, которые противопоставлены историей «пафосу» делячества и бескрылого прагматизма, узкому утилитаризму в подходе к жизни.

...Среди делегатов III съезда Компартии Эстонии, запечатленных без масок на том архивном фотоснимке, о котором шла речь выше, — человек, несколько раз упоминавшийся в статье. Это Ээсааре Ааду, автор романа «Люди вне закона», написанного о коммунистическом подполье — и в подполье. Потому что настоящее имя талантливого писателя — Яан Анвельт. Верный ленинец, активный участник Великого Октября, председатель первой Эстонской Советской Республики — Эстляндской трудовой коммуны, один из организаторов и вождей КПЭ, ее представитель в Коминтерне. Один из тех, кто, без сомнения, вдохновлял Мати Унта и Калъё Кийска, когда они создавали свой фильм.

В. Михалкович

Горе и память

«НААПЕТ» (по одноименной повести Р. Кочара) Сценарий и постановка Г. Маляна. Оператор С. Исраелян. Художник Р. Бабаян. Композитор А. Арутюнян. Звукооператор К. Курдиан. «Арменфильм», 1977.

В «Наапете» — новом своем фильме — Генрих Малян обращается к временам полувековой давности, к далекой теперь поре, когда Советская власть делала первые шаги в Армении. Историко-революционная тема — чрезвычайно важная для нашего кинематографа — повернута здесь особой своей стороной — в форме, специфичной только для Армении. Революция всюду отменяла эксплуатацию человека человеком, давала людям землю, свободу, мир. А для этой многострадальной страны, народ которой подвергался гонениям, преследованиям, геноциду со стороны Османской империи, революция означала еще и стабильность существования — гарантию, возможность для каждого гонимого жить своей человеческой жизнью. Об этом даре революции, о том, как человек живет нормальной, обычной жизнью, превозмогая исторические потрясения и катастрофы, и повествует картина Маляна.

Художническая задача, которую поставил перед собой режиссер, кажется одновременно и простой, и необычайно сложной. Простоту можно усмотреть в том, что взятая для экранизации повесть Р. Кочара небогата событиями. В центре повествования — судьба человека, простого земледельца, садовода. Если он чем и выделяется, то единственно огромной, неизбывной привязанностью к семье, детям, роду. История Наапета действительно воспринималась бы как ординарная, если б не трагическое событие, расколовшее его жизнь надвое.

Наапет — уроженец Западной Армении, тех шести армянских вилайетов, что входили в состав Османской империи. Во время Ванского восстания 1914—1915 годов, когда власти проводили планомерное истребление армян, Наапет лишился семьи: любимую жену Манушак аскеры султана на глазах Наапета закололи кинжалом, детей — расстреляли. Это предыстория персонажа. Внутренне опустошенный, словно омертвевший, он бродит по дорогам, приходит наконец в советскую уже Армению, поселяется в заброшенном доме в селении на склонах Арагаца. С появления в селе Наапета начинается сюжет повести. Оставшиеся в живых родственники — сестра Антарам и шурин Апро, живущие теперь возле Эчмиадзина, разыскивают Наапета, стараются, чтобы омертвевшая его душа отогрелась, ожила. Они уверены: это произойдет лишь тогда, когда Наапет обретет вновь то, чего лишился, — дом, семью, детей. Антарам и Апро находят брату жену — такую же изгнанницу, как и он. Она тоже потеряла семью. Наапет и Нубар трудятся на своем участке, который дала им Советская власть, разводят яблони — такие же, как в Артамете, родном селении Наапета на

берегу озера Ван. У Наапета и Нубар рождаются дети — двойня, мальчик и девочка. С первым криком только что появившегося на свет ребенка фильм Генриха Маляна кончается. Повесть Кочара длится еще долго — до послевоенных лет, когда вырос племянник Наапета, Норайр, женились родные дети — Жирайр и Цовинар, когда Наапет, дождавшись внуков, умирает.

Сама по себе история Наапета — от прихода на склоны Арагаца до смерти — проста. Это история открытия для себя, обретения естественных житейских радостей, какие доступны человеку: близости к другому, к любимому, радости при виде образа своего и подобия — детей. У Кочара в конце повести есть символ, в чем-то схожий с толстовским образом из «Хаджи-Мурата» — растением, которое топтали сапоги, давили повозки, но которое снова и снова выпрямлялось, возвращалось к жизни. В конце повести выросший, прошедший фронт и плен, ставший ученым-историком Норайр рассказывает другу о Наапете. Непосредственным толчком, поводом, родившим цепь воспоминаний, был пораженный молнией дуб, который приятели увидели во время прогулки: «из почерневшего обугленного ствола росли и стремились вверх молодые побеги».

Когда вытянет новую ветвь обычное дерево, росшее в благополучных условиях, — в этом нет чуда, нет ничего такого, чему стоило бы поразиться. Совсем другая коллизия в фильме. Маляну не чудо — естественные, как жизнь, происшествия нужно было представить величественным, полным внутреннего драматизма событием. Запечатлевая обычные дела крестьянина — расчистку надела от камней, пахоту, кинематографист должен был снимать их так, чтобы зритель почувствовал: возможность заниматься этими делами, возможность спокойно приходить в дом, не боясь нагрянувших карателей, возможность просто растить детей — есть великий дар, бесценное благо. Можно ли снять пахоту или уход за саженцами как дар и благо? Одной зрительской памяти о трагедии, постигшей Наапета, недостаточно.

Тут и заключен источник трудностей для кинематографиста. Ему нужно сделать видимым внутренний драматизм обычного, наглядно выразить постепенное накопление в душе жизненных сил, которое и символизирует появление новых побегов на опаленном дубе. Проникнуть взглядом камеры в этот процесс немыслимо трудно.

В теперешней жизни Наапета нет драматического конфликта, как его традиционно понимают. В борьбе доброго и злого начал, в борьбе, выраженной внешне, мы ясно и точно осознаем чувства и цели сторон. Задача художника тем самым значительно облегчается. «Наапет» не сулит кинематографисту такой поблажки. Повествование не движется здесь вслед за саморазвивающимся поединком; кинематографист должен обладать мастерством, чтобы из недраматичных повседневных крестьянских занятий выстроить напряженный внутренне сюжет.

Есть известная легенда о библейском патриархе Иакове, который всю ночь боролся с кем-то, не зная, кто его противник. Нечто подобное происходит с героем Кочара и Маляна. Ему даже труднее, чем Иакову. Противник того был невидим, но материально ощутим. Противники Наапета невидимы и бесплотны, к ним нельзя прикоснуться, нельзя с ними сразиться в открытую на глазах у зрителя. Это чувства, состояния души: горе и память.

У Ованеса Туманяна есть стихи «Армянское горе». Беды народа здесь сравнены с огромным, черным морем: душа «спускается вглубь иногда утомленно, в глубокий бездонный покой. Но дна не достигает она в этом море. И брега вовек не найдет...» (перевод В. Брюсова). Наапет первых кадров — вечно молчащий, двигающийся почти автоматически — и есть воплощение этого глубокого, бездонного, безжизненного покоя — горя.

Когда появляется у Наапета новая жена, когда втягивается он в работу на своем каменистом участке и постепенно выходит из душевного оцепенения, в действие вступает другая невидимая, бесплотная сила — память. Она — удел живых, живущих, не омертвевших внутренне. Память есть признак пробуждения Наапета и вместе с тем — свидетельство его

мук. Кинематографически память дается в видениях — сначала коротких, как вспышки, как проблески молнии, затем все удлиняющихся, которые в самые неожиданные моменты настигают Наапета, и в его воображении, перед мысленным взором вновь и вновь проступает то шеренга целящихся аскеров в красных фесках, то группа детишек у стены, молча ждущих выстрела, то артаметская яблоня, усеянная налитыми, какими-то ликующе-румяными плодами, — ветер срывает яблоки и катит по песчаному откосу в воды реки или озера. Видения коротки, отрывисты, словно кинжальные удары. Лишь в финале, когда, услышав крик новорожденного и бросившись к дому, Наапет падает на колени, прошедшее, пережитое складывается в связную картину: раздается залп аскеров, падают дети у стены, прикладом сбивают с ног Манушак и мечется в невыносимом страдании связанный Наапет.

Одно воспоминание-видение отметим особо: под артаметской яблоней стоит то одна Манушак, то вместе с мужем, то оба они окружены своими многочисленными детьми. Группа под яблоней неподвижна, как будто позирует фотографу. Может быть, он и приходил в Артамет в поисках заработка — шустрый чудодей с городской базарной площади, волоча свою треногу, кусок черной ткани и тяжеленный деревянный ящик-аппарат. Если так и было, то все равно это видение принадлежит не Наапету, но режиссеру. Не могло запомниться герою собственное позирование увиденным со стороны, не могло запомниться столь же отчетливо, как расстрел детей или смерть жены. Фотографию называют искусством остановленного мгновения. Короткий миг на снимке длится вечно. Воспоминание, получившее вид фотографии, должно поведать нам именно о вечности самих воспоминаний в душе Наапета.

Есть какая-то диалектичность, противоречивость памяти в картине Маляна. Противоречивость эта ощущается как затаенная, подспудная. Нет оснований утверждать, что ее отчетливо сознает герой. Пожалуй, и режиссер настаивает на ней не столь уж решительно. Остро ощущается она лишь потом, после просмотра, когда перебираешь фильм в памяти.



«Наапет».
Наапет — С. Саркисян,
Нубар — С. Саргсян

Конечно, воспоминания мучительны; они — источник все новых и новых душевных терзаний. Но вот у Наапета все налаживается — он спокойно трудится на своей земле, скоро свершится то, к чему он больше всего стремится, — Наапет станет отцом. Почему ж в момент появления ребенка, когда наступает миг высшего счастья для героя, видение пережитой трагедии оказывается особенно полным и отчетливым? Оно ведь должно совсем исчезнуть — разве трагедия не преодолена новой радостью?

Резкие, кинжальные вспышки воспоминаний означают здесь, что трагедия еще живет в душе, бередит ее, ворочается, «укладывается» — то мелькнет одной своей гранью, то другой. Она еще есть живое, неостывшее воспомина-

ние, ворочающееся, как растревоженный зверь. Целиком, в полной взаимопоследовательности деталей событие может увидеть лишь сторонний наблюдатель, объективный свидетель случившегося. В момент наивысшей радости Наапет становится таким объективным свидетелем своей собственной трагедии. Из личностного переживания она перешла в другую модальность. Что касается перехода — это всего лишь домысел. Фильм ему не противоречит, но его и не подтверждает.

Хотя — нет, можно все-таки найти косвенные подтверждения. Когда Нубар сообщает мужу, что ждет ребенка, она еще добавляет: «Если родится сын, давай назовем его Жирайр, именем твоего первенца. Если девочка — Цовинар, как доченьку мою... и года не прожила на земле, отлетела душа ангельская». Конечно, герои хотят иметь детей — столько же ради самого потомства, сколько и для того, чтобы преодолеть трагический разлом, разделивший их жизнь надвое. Когда имена погибших получат только что появившиеся на свет, родители как бы ощутят, что разлом засыпан, преодолен, что прежняя жизнь, в которой они по-своему были счастливы, теперь продолжается. У Нубар и Наапета жестокостью чужаков были отняты родные углы. Родной угол — это не только отрезок пространства, находящийся в той или иной географической точке. Родной угол — это место, где трудишься, где ты счастлив среди безмерно тебе близких, где ты продолжился в потомстве. Чужаки могут разрушить дом, погубить близких, но родным углом снова станет тот, где человек опять приложит свой труд, где вновь обретет близких. Трудиться, растить детей — именно в этом суть, естественное наполнение человеческой жизни. «Наапет» — повесть и фильм — о том и рассказывают: у человека можно отнять все — дом, семью, но пока в нем хотя бы теплится эта тяга к естественной полноте жизни, вражда и ненависть окажутся перед человеком бессильны — в ином месте он все равно создаст для себя родной угол. И тогда память открывает иную свою грань — не мучающую, не бередящую душу, напротив — благодатную. Она доставляет многочисленные приметы того, что прежняя жизнь не погибла, не разрушена, что она продолжается в новой. Когда в повести, глядя на подросших детей, герой говорит: «Мне кажется, Нубар, что Жирайр нравом в моего первенца Жирайра будет», Наапет находится во власти благодатной памяти — той, что помогает переплыть бездну горя.

В конце повести есть выразительный эпизод.

После войны Наапет — уже глубокий старик, ему семьдесят восемь лет. Он заболевает, попадает в районную поликлинику. Здесь, у врача, Наапет просит продлить жизнь еще на два года, поскольку у старика есть заветное желание, осуществления которого он хочет дождаться. Наапет страстно желает увидеть внуков. Ему как будто нужно убедиться, что род его действительно не угаснет, что он прочно врос, укоренился здесь, на склонах Арагаца, что склоны эти для потомства Наапета навсегда стали родным углом.

В этом смысле фильм гораздо более лаконичен или более сдержан. Первый крик новорожденного, которого зритель уже не увидит, означает, что Наапет обрел родной угол вместо разрушенного на берегах Вана. И когда перед мысленным взором Наапета возникает последнее видение погрома, мы понимаем: герой как будто говорит себе — да, горе было, оно мучило и терзало душу, но теперь я могу вспоминать о нем без страха и без ужаса.

В сущности, эту силу — не страшась смотреть в лицо своей бывшей беде — герою дает страна, революция. Тема революционных преобразований, которые несет с собой Советская власть, заявлена буквально с первых эпизодов картины. Наапет, только что пришедший в село, из пустого своего дома, через зияющий дверной проем видит демонстрацию — крестьяне под духовую музыку идут по деревне. Далее тема все нарастает — то идут сцены раздачи земли, то изображается крестьянская сходка, на которой председатель Гукас объясняет цели революции, то показана другая сходка, где крестьянам предлагают принять участие в прокладке канала, который оросит засушливые земли неподалеку от селения. Одна за другой поднимаются узловатые, мозо-



«Наапет»

листые руки: «Меня запиши!»... «И меня»... «И меня».

Кульминационным для темы и наиболее выразительным в ней является эпизод, когда в деревне зажглась первая электрическая лампочка. В полутьме помещения — видимо, сельсовета — сгрудились крестьяне: те стоят, те сидят на лавках. Много курят, от сизых клубов дыма помещение кажется еще более темным. В полутьме слышатся шаги — звонкие, почти размеренные, в размеренности их чувствуется и напряженность и волнение. Это шагает среди собравшихся односельчан председатель сельсовета Гукас. Шаги все звучат и звучат, ожидание длится долго, наконец, под самым потолком, у верхней кромки кадра, голая, без всякого абажура, начинает краснеть и вспыхивает лампочка. Оператор своими софитами мог бы прибавить здесь света, залить им помещение, поместить вспыхнувшую лампочку в центр композиции — чтоб все это передало торжественность, патетику момента. Но этого здесь нет, лампочка снята у самой кромки кадра, а волнение собравшихся передано напряженными шагами Гукаса да нестройными криками крестьян, когда лампочка вспыхнула.

Их связывали и связывают с именем Ленина. Так и говорили — «лампочка Ильича». Раньше — в предшествующих эпизодах — крестьяне вели беседу о Ленине, сокрушались по поводу его болезни. Ленин — далеко, где-то в Москве. Вспыхнувшая под потолком сельсовета «лампочка Ильича» как бы символизирует прямую связь центра революции, ее вождя с глухим селением на склонах Арагаца.

Но в самой лампочке есть еще иной смысловой нюанс, чрезвычайно важный для фильма. Лампочка и яблоки, которые выращивает Наапет, пластически — по очертаниям, по конфигурации — близки; в картине они воспринимаются как предметы-синонимы. Советская

власть зажигает лампочки в крестьянских домах, Наапет разводит яблоки — следовательно, идут они в одном направлении, стремятся к чему-то сходному, синонимичному, общему. Страна хочет того же, что и отдельный человек, — страна будет ему содействовать, помогать, заботиться о нем, и это даст человеку возможность жить своей жизнью.

Значит, задача режиссера становится еще более трудной. Крестьянские, обычные, традиционные занятия Наапета он должен снять так, чтобы не только они сами ощущались как высшее благо человека, но чтоб в них заметен был и отсвет революционных преобразований.

Следует сказать, что свою трудную задачу режиссер — сознательно ли? — сделал еще более трудной. Попробуем понять, как это получилось.

Когда экранизируется произведение литературы, критики неизменно сравнивают фильм с первоисточником, сравнивают главным образом для того, чтобы отметить все не вошедшее в картину и на этом основании прийти к выводу (почти обязательному), что кинематографисты изменили писателю. В данном случае такая операция необходима, но с другим знаком, потому что в фильме в отличие от повести стал иным художнический взгляд и на героя, и на сюжетные события.

Особенно это заметно по началам обоих произведений. Иной в каждом случае взгляд задается первыми страницами и первыми десятками метров пленки, как камертоном.

«В этом селении на склоне Арагаца он появился в тысяча девятьсот двадцать первом году. Пришел один»,— так начинает Рачия Кочар свою повесть. Тон деловитый, просто сообщаются необходимые фактические сведения. Потом идет описание внешнего вида незнакомца. Он как будто увиден глазами встреченного на деревенской улице человека. Догадка подтверждается следующей фразой: «Он с первой же минуты всех удивил»(!!) Сходные фразы потом встречаются часто. Например: «С этого дня неприглядная лачуга и новоявленный ее обитатель надолго стали загадкой для села». Или: «А уж когда на участке у него появились побеги самого что ни на есть натурального табака — тогда все и впрямь возликовали». Повествователь занимает позицию среди «всех» — среди маленькой деревенской общины, выступает от имени «всех» и с точки зрения «всех» видит пришельца. Рассматриваемый так, Наапет кажется загадочным, непонятным — видны ведь только внешние проявления: то, что незнакомец чрезвычайно худ, что у него темные круги под глазами, что он нелюдим и постоянно курит.

По традиции, повествователь — это существо самое осведомленное, всюду проникающее. Он знает, что было с героем до начала действия, ему известно и то, что случится потом! Сокровенные мысли героя, которыми тот ни с кем не делится, для повествователя — все равно что открытая книга. В «Наапете» повествователь не обладает таким могуществом. Он видит только то, что способен заметить каждый. О прежнем существовании Наапета и о трагедии, им пережитой, повествователь узнает от приехавшего в деревню Апро, который оказывается шурином незнакомца. Апро — человек общительный, он много разговаривает с односельчанами Наапета, но о чем ведутся беседы в доме, деликатному повествователю (и читателю вместе с ним) совершенно неизвестно. Лишь как следует познакомившись с героем — через Апро,— повествователь впервые отваживается вместе с дедом Мовсесом зайти в дом Наапета. Это отнюдь не значит, что рассказ ведется от первого лица — от имени какого-то не названного крестьянина; нет, события излагаются объективно, от третьего лица; но по смыслу фраз, по тому, что в них отмечается, мы можем представить себе повествователя как одного из жителей села, смешавшегося с ними, испытывающего те же чувства, что и они.

Когда первое посещение Наапета в его доме состоялось, повествователь как будто перестает сливаться со «всеми», чаще находится вблизи героя, видит его, так сказать, более интимно — в тех жестах и поступках, о которых «все» не могли бы знать. В конце повести субъект повествования меняется — оно ведется теперь от имени племянника героя — Норайра. Находящийся в интимной близости с



«Наапет»

героем повествователь превращается в существо кровно близкое — в родственника.

Позиция рассказчика среди односельчан Наапета имеет значение не столько для техники повествования, сколько для его смысла. Повесть и написана как будто крестьянской речью, с точки зрения крестьянского мировосприятия. В иных местах просто сообщаются факты, проницательно и заинтересованно увиденные — так их может увидеть человек, работающий на земле. Работа приучила его все подмечать вокруг — и погоду, и состояние почвы, и перемены в растениях. Иногда его речь оказывается глубокомысленной, состоящей из сентенций вроде: «Бывает, что сытого не назовешь счастливым, а голодного — несчастным», сентенций, характерных для крестьянской речи. Или она несколько корява, с множеством ненужных словечек типа «так-то». Повествователь вроде и не привык к гладкому изложению: он больше умеет работать руками, чем языком. В других случаях рассказчик сказово-напевен, как народные ашуги. Облекаясь в стихию крестьянской речи, любое происшествие из жизни Наапета предстает не в сухом, протокольном виде — оно обставляется по-особому, и особое задается отношение к нему — по-крестьянски уважительное, сострадательное.

Фильм начинается совсем по-другому, нежели повесть. Лаконичная первая ее фраза о том, что «он появился» в таком-то году, здесь превращена в длинный эпизод блужданий героя. Эпизод кажется нескончаемым — то человек бредет по каменистым склонам и, свернувшись калачиком, спит возле огромного валуна; то пробирается по высохшей местности с колючими жесткими кустами, жадно срывая с них ягоды. Почти все кадры сняты на общих планах — в поле зрения попадают огромные пустые пространства и одинокая фигура. Крупных планов почти нет — не видим мы ни раз-

битых в кровь ног, ни усталого лица, ни потрескавшихся от жажды губ. Режиссер как бы не намерен повествовать о страданиях одного, отдельного человека по имени Наапет; этим эпизодом создатели картины заявляют, что будут говорить именно о состоянии бездомности, бесприютности народа — состоянии, сфокусированном в судьбе этого, неиндивидуализированного человека, который сейчас виден в кадре.

Малян находит лаконичное и выразительное средство, чтобы подчеркнуть: разговор будет действительно вестись на обобщенном, надындивидуальном уровне. Вдруг в сценах блужданий начинают звучать пронзительные, печальные и тревожные крики невидимых — за кадром — журавлей. Журавль — традиционный для армянской культуры символ изгнанника. Валерий Брюсов, переводя стихотворение, которое написал крупнейший армянский средневековый поэт Наапет Кучак, сохранил в заглавии армянское наименование журавля — «крунк», чтобы сохранить, сделать более ощутимым смысловой оттенок изгнанничества, неразрывно связанный с этим словом в культуре народа. Наложив крики крунка на изображение бредущего человека, Малян как будто выполнил здесь правило старых поэтик времен классицизма или века Просвещения, которые требовали перифраз для обозначения вещей и явлений, рекомендовали пользоваться «общими понятиями» («termes generaux»). Уже с самого начала фильма определенный, видимый в кадре человек и символ для зрителя сливаются; вернее — он дается сразу в двух, то полностью совмещающихся, то чуть расходящихся ипостасях.

Журавлей в кадре мы не видим; их крики для нас впрямую связаны с путником — как будто исходят из его груди; атрибуты символа полностью принадлежат герою. Здесь важно отметить следующее: троп не указывает на моментальное психологическое состояние героя, на смятенность его души; он является выражением чего-то предопределенного внешне, обстоятельствами жизни, историей — становится выражением социальной роли, типичной судьбы. Эту мысль режиссер укрепляет последующими эпизодами. Наапет, уже поселившись на склонах Арагаца, женившись, работает в поле. Из действия мы знаем, что омертвевшая душа Наапета начинает оживать, что скоро сбудется его мечта и он станет отцом. Но вот внезапно охватило его сомнение, настигла тревога; как наваждение, привиделась ему судьба изгнанника и сейчас же в фонограмме зазвучал журавлиный крик. Наапет бросает работу, бежит к дому, как будто хочет удостовериться, что и дом на месте и Нубар здесь. Она появляется на пороге, тревога героя рассеивается и смолкает крик. Не он передавал смятенность Наапета — ее мы ощутили и в прекращенной работе, и в беге к дому; крик говорил о том, ч т о привиделось герою, был обозначением доли бесприютного.

Теперь, после сказанного, можно точнее определить принципиальное расхождение ленты Маляна с повестью, на основе которой она возникла.

Рачия Кочар в самой технике повествования, в самом литературном исполнении вещи как будто воспроизводит то движение событий, о которых рассказывается в сюжете. А параллельно с этим в изложении сначала отмечаются внешние проявления действий незнакомца — фиксируется то, что может видеть сторонний, настороженный наблюдатель; потом, по мере знакомства односельчан с пришельцем, нам рассказывают о все более сокровенных жестах, мыслях, чувствах героя, и все больше начинает чувствоваться крестьянская по строению и лексике речь. Герой как будто все больше погружается в стихию этой речи, она его обволакивает и заставляет воспринимать поведение героя по-особому.

Малян же, напротив, сразу как бы отстраняется от героя — снимает его на общих планах, камера торжественно-статична, режиссер постоянно прибегает уже не к крестьянской, но к общенациональной символике. Писатель в своем повествовании хочет быть сказово-простонародным. Кинематографист — возвышенно-эпическим.

Здесь не место излагать общую теорию эпоса, поэтому отметим лишь некоторые моменты, те, что сделают более наглядной эпическую направленность повествования у Маляна.

Прежде всего для эпоса характерно преобладание родового начала над личным, типического над индивидуальным. Ему свойственна особая, подчеркнутая объективность изложения или, как формулирует В. Асмус основное — применительно к эпосу — положение Гегеля: здесь доминирует «выражение объективного в его объективности». Героям эпоса должны быть присущи сверхобычная доблесть и добродетель; их судьбы должны состоять из событий, хотя и единичных, но закономерно вытекающих из общего состояния мира. Эпосу приличествует спокойная, полная достоинства манера изложения, «способная в наибольшей степени принимать в себя метафоры». Все это без труда обнаруживается в картине Маляна. Дело здесь не в том, чтобы объявить картину эпическим сказанием, так сказать, в чистом виде. Вопрос ставится иначе: в произведении Маляна — к какому жанру мы это произведение ни отнесем — имеются в самой форме, в самом изложении черты эпические.

В упомянутом стихотворении «Крунк» лирический герой, обращаясь к себе подобному, к журавлю-страннику, говорит: «Свой покинул сад я в родной стране, чуть вздохну, душа — вся горит в огне». И еще: «Праздников мне нет, будни — день за днем! Вертелом пронзен, я сожжен огнем. Но не пламя жжет: память о былом!» Здесь обнаруживаются все основные темы и повести Кочара и фильма Генриха Маляна: мотив сожженной, омертвевшей души, и даже далекая родина видится садом, каким был Артамет, покинутый героем фильма. Кучак творил предположительно в XVI веке, год выхода картины Маляна мы знаем. Воспроизводя в ней мотивы, которые бытуют более четырехсот лет, режиссер дает наглядное свидетельство преобладания над индивидуальным, своеобразно-неповторимым миром начал типичных, родовых, национальных.

Малян и Кочар повествуют, в сущности, об одних и тех же событиях, развивают одни и те же мотивы, но поскольку смотрят на них с разных точек зрения, то и в событиях этих, и в мотивах оказываются выделены, подчеркнуты совсем иные смысловые оттенки. Особенно это явственно, когда кинематографист, следуя своей логике, ее требованиям, должен вводить такие детали и подробности, которых у писателя не было. Например, у Кочара вовсе отсутствовала символика журавлиного крика, для режиссера она оказалась необходимой, чтобы зритель прямо и категорично соотнес увиденное с типичным, родовым — с традициями общенациональной культуры. Несравненно чаще, чем в повести, даются у Маляна сцены труда: крестьяне пашут землю на своих участках — упряжки быков ходят по кругу, вычерчивая на почве жирную, бесконечную спираль. Наапет и Нубар скатывают камни со своего надела; потом таскают в корзинах землю, чтобы увеличить плодородный слой на каменистом грунте; часто мы видим, как Наапет ухаживает за саженцами. В этих сценах подчеркнуто не то, что герой с напряжением всех сил работает, что он преодолевает трудности, а именно утверждается благородство, возвышенность крестьянского труда вообще.

Самым существенным является расхождение между повестью и фильмом в трактовке метафорической линии яблок, насквозь пронизывающей то и другое произведение.

В повести содержание, вложенное в мотив яблок, конкретно, создано самими обстоятельствами действия. Артамет, селение, где жил герой, было садоводческим. Осенью порывистые ветры срывали спелые плоды, многие из них падали в воды озера. Яблоки долго держались в воде, течение относило их к противоположному берегу Вана. Воспоминание об артаметских яблоках постоянно преследует Наапета. Запах яблок для героя есть запах родины, родного угла. Потом, когда Наапет разводит саженцы на своем участке, когда клянется посадить деревцо у каждого дома, где родился ребенок, он хочет перенести родину в новое место, засыпать трагический разлом жизни. В финале умершего Наапета в последний путь идут провожать все жители деревни — каждый с цветущей яблоневой ветвью в руках. Это двинулся за героем взращенный его руками сад — яблони будут сопутствовать Наапету даже в небытии, вечно.

У Маляна нет этой сцены; мотив яблок связан у него не с родиной, а главным образом

с самим центральным персонажем. Кадры, в которых предметом изображения являются яблоки, почти буквально повторяют перипетии судьбы Наапета. Вспомним одно из видений героя — он, жена и дети позируют для фотографии под яблоней. Здесь полная адекватность двух планов: семейное счастье и налитые, румяные яблоки. Со сценами резни перекликается другой кадр: шквал, ветер, буря срывает яблоки с ветвей. Медленно, снятые рапидом, осыпаются они вниз, катятся по откосу, попадают в воду, плывут, наконец от огромной их россыпи остается одно-единственное, сиротливое яблочко. Оно одиноко качается на волнах, так же как неприкаянно бродит по дорогам изгнанничества герой. История разведения яблонь на каменистых склонах Арагаца тоже оказывается символическим повтором истории самого Наапета — истории того, как он укореняется, приживается на новом месте. Не зря перед тем, как герой слышит первый крик новорожденного, означающий, что он снова стал отцом и у него появился родной угол, неожиданно распускается и зацветает тоненькое деревцо, почти прутик. В конце, после того как Наапет торжественно произносит свою клятву — у каждого дома, где родился ребенок, посадить яблоньку,— дается финальный кадр: Наапет, окруженный людьми в современных уже костюмах, с деревцем в руках идет выполнять принятый обет.

Здесь необычайно важны как раз современные костюмы персонажей. Благодаря им создается ощущение эпического существования над временем: герой сажал яблони тогда, в двадцатые годы, он сажает яблони теперь, он будет сажать их всегда. Яблоня — одно из тех деревьев, что наиболее тесно связаны с человеком. Без него яблоня существовать не может — снова и снова родится дикой. Для мотива яблок в фильме Генриха Маляна центральной мыслью стала именно эта их связь с человеком. Связь тут обоюдна. Яблоки в культурном своем виде столь же зависимы от человека, сколько и человек символически зависим в картине от яблок. Они наглядно выражают тот процесс, когда герой укореняется на новом месте, когда душа его оживает, расцветает от радости. Таким образом история Наапета выводится за рамки частного случая, в ней видится глубокая, общая закономерность, требуемая теорией эпического жанра: наиболее достойно человека вольное, естественное существование, дающее проявиться всем потенциям — существование такое, какое ведут плодовые деревья, выхоженные руками садовода. Страна, преображенная революцией, становится таким садоводом по отношению к герою — этому обобщенному выражению народной судьбы, открывает перед ним перспективу наиболее человеческого существования — естественного, согласного людской природе. И Наапет стремится, чтобы такая перспектива всегда была уделом всех — сажает для каждого пришедшего в мир яблоню: как образец, как наглядный пример естественной жизни.

Эпическая закономерность должна выражаться через события особые, единичные; иначе говоря, эпос требует очень точной, скрупулезно выверенной меры соотношения общего и неповторимого. В большинстве случаев Малян эту меру находит, как, например, в одном из самых выразительных эпизодов картины — в сцене завтрака на дороге, когда Наапет везет новую жену к себе в селение. Герои совсем недавно познакомились, совсем недавно стали супругами, они еще дичатся друг друга и в то же время полны доброй воли, готовы нежно заботиться один о другом. Здесь легко читается и общая суть эпизода и прозрачно ясны индивидуальные чувства действующих лиц. Однако порой Малян этой мере изменяет — повествование оказывается излишне обобщенным, скажем, в сцене, когда холодный ветер с гор едва не губит саженцы. Здесь уже работает не столько национальная символика, сколько «общее место», топос.

С этим соскальзыванием в «общие места», когда конкретная судьба конкретного человека подменяется абстрагированной реальностью, связан другой режиссерской просчет: ослабление контактов со зрительным залом. У киноэпоса вообще непростые и неоднозначные отношения со зрителем. Выработать единую формулу воздействия эпических форм на аудиторию вряд ли возможно. Но одно ясно — и не

только в отношении к киноэпосу: зрителю всегда становится скучно, когда герой утрачивает индивидуальные черты и превращается в метафору, как бы она ни была выразительна.

Это замечание, однако, не отменяет известной истины, гласящей, что художника нужно судить по законам, им самим для себя избранным. В новой картине Маляна побеждает отважное стремление быть верным тем принципам, которые режиссер для себя назначил, стремление быть верным собственному эпическому замыслу. Побеждают талант и яркое своеобразие, самостоятельность художественных концепций режиссера.

А. Буравский

Проблемы остаются за кадром

«НА ГОРЕ СТОИТ ГОРА»
Сценарий Л. Чумичева. Постановка А. Кокорина. Оператор М. Гойхберг. Художник В. Богомолов. Композитор В. Чернышев. Звукооператор Ю. Евсюков. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. 1977.

«Трудные подростки» — явление и проблема, занимающие умы педагогов, социологов, психологов, работников милиции, журналистов и, разумеется, громадной когорты родителей вне зависимости от их профессий. Впрочем, само название «трудные подростки» еще не дает точного и строгого представления о существе вопроса. Трудные — это ведь и те, кто, вооружившись целым рядом отовсюду заимствованных идей, усвоил их, не переварив, — и вот уже громогласно провозглашает их на улице, в школе, в семье. Это и те, страдающие, и всерьез, от трудностей юношеского созревания, живущие особняком в уверенности, что «их не понимают», что окружающая среда-де «отторгает» их от себя, как инородные тела. Это и те, кто с отрочества начинает проявлять весьма мощные задатки социального хищника: не гнушаясь лестью, ябедничеством, подхалимажем, нагло «делает карьеру» — разумеется, в пределах пока еще лишь школьной иерархии. Разве не «труден» ясноглазый прилизанный отрок, ходящий в любимчиках у какой-нибудь близорукой классной руководительницы и неумолимо «идущий на медаль» путями, не всегда требующими только таланта и только ученического упорства. И, наконец, среди «трудных» есть еще один тип — может быть, на счастье, и не самый сложный, но очень, увы, распространенный и очень опасный: хулиган, мелкий воришка, дитя подворотни, обладатель гитары, исторгающий нечто, называемое «бит-музыкой» — впрочем, к настоящей бит-музыке никакого отношения не имеющее... Такому отроку внимание отдано максимально и всеми. И работниками милиции, разумеется, тоже. Недаром в текущей печати время от времени появляются статьи педагогов и журналистов, размышляющих о том, что незадолго до того слушалось в зале суда.

Когда пресса все чаще публикует подобные материалы, искусству, несомненно, следует призадуматься. Необходимо задействовать весь арсенал доступных средств, чтобы искоренить прискорбное явление или хотя бы сократить его масштаб. Нужны рецепты борьбы, причем рецепты борьбы не п р о т и в подростков, с которыми трудно, но з а подростков, которым трудно.

●

Однако должно ли искусство, в частности кино, вступать в соревнование с теми общественными институтами, на которые непосредственно возложена задача излечить болезнь, с теми, кто видит в трудном подростке своего пациента. Да, у кино свой путь участия в борьбе з а трудного подростка, не тот, что у милиции или у работников детских комнат. Оно впускает к себе подростка в качестве, так сказать, и субъекта и основного объекта исследования. Надо понять его. Надо попытаться проникнуть в его душу. Надо прожить вместе с подростком его такую еще короткую жизнь, нащупать в ней тропы, по которым он шел, прочувствовать те громы и молнии, что разрывали и калечили его сердце, — и да не убоимся мы чувствительности и даже высокопарности этих слов, поскольку когда же острее мы

сами переживали и страдали, чем в пору отрочества?

Вот, наверное, искомый подтекст художественного произведения, обращенного к теме «трудного подростка».

Сострадание, сочувствие, сопереживание... Когда ищешь понимания мотивов того или иного поступка человека, стараешься поставить себя на его место — как бы сам поступил в его положении? Или от обратного: «Побудь в моей шкуре — не так еще запоешь!» Мы не раз слышали подобные слова, и всегда била по нервам ожесточенность интонации, с которой они произносились. А вот другой, более «мягкий» вариант того же самого: «Попробуй, поставь себя на мое место...» — говорили нам, словно бы извиняясь. И там и тут — просьба о сочувствии, понятом не традиционно — как жалость, а в первоначальном смысле: сочувствие. Нам предлагалось понять себя и судить себя в сложной ситуации, в которой оказался подросток.

Леонид Лосев из картины «На горе стоит гора», столкнувшись с «трудным» подростком, начинает с себя. С воспоминаний о детстве, пришедшемся на Великую Отечественную войну, — значит, на время, когда было не просто трудно, очень трудно. Перед нами, перемежаясь с сегодняшним днем, проходят эпизоды детства Леньки Лосева, вызванные к жизни не неожиданной прихотью памяти, но весьма конкретной причиной: встречей с компанией «уличных мальчишек».

...Он возвращался из речного порта, где ремонтировался винт теплохода «Василий Суриков»; рабочие обещали до вечера управиться, а это означало, что завтра он, капитан теплохода Леонид Иванович Лосев, выйдет в очередной рейс. По проезжей части мчались мальчишки на самокатах — весело, лихо! И вдруг веселье резко оборвано: отобраны у ребят самокаты — в кадре появляются «властители» улицы, живописная компания подростков с одинаково нахальным выражением лиц. У Лосева, вступившегося было за маленьких самокатчиков, вырывают портфель-дипломат желтой кожи с медным ромбиком на боку и начинают перебрасывать его из рук в руки. Наконец один из хулиганствующих юнцов, зажав портфель под мышкой, пускается бежать. Лосев за ним, догоняет... Если бы и ударил Лосев Сергея (так зовут похитителя портфеля), это, кажется, не вызвало бы у нас, зрителей, отрицательных эмоций. Уж слишком цинична игра «в собачки», где в роли «собачки» — взрослый, уставший после работы мужчина, а в роли дразнящих — сорящие жаргоном, шпанистые «тинэйджеры». Медный ромбик на боку «дипломата» — символическая деталь, подчеркивающая аморальность происходящего: вероятно, портфель был преподнесен владельцу к юбилею или за какие-то заслуги; короче говоря, это еще и память о чем-то, а не просто личная собственность гражданина.

Но Лосев не ударил Сергея; вполне допустимая оплеуха была бы все-таки слишком скорым судом над подростком; суду не предшествовало бы понимание. Лосев же начал с понимания, то есть с себя, со своего трудного детства.

Итак, с первых же кадров фильма развитие действия заявлено параллельно в двух пластах — сегодняшнем и отделенном теперь уже достаточно длинной временнóй дистанцией. В фокусе внимания авторов выбор пути, по которому пойдет подросток. В первом случае, это Серый (Сергей), а во втором — Ленька Лосев. Эпизоды, посвященные Леньке Лосеву, поначалу кажутся несколько хаотичными, разрозненными — благо, память человеческая своевольна и может извлекать на свет из своих глубин, что ей вздумается.

Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что «хаотичность» носит всего лишь видимый характер, а на деле весь план «воспоминаний» подчинен строгой задаче показа «трудных» подростков, проявляющихся в разных жизненных обстоятельствах по-разному. Обращение к «трудным» подросткам военного времени преследует цель высветить отраженным светом проблему сегодняшних «трудных». А для Леонида Лосева — это единственная возможность понять стоящего перед ним юнца, ощетинившегося в своей непримиримой вражде ко всему окрестному миру и в своей затаенной обиде на всех и все. Поэтому пер-



«На горе стоит гора».
Сергей — Сережа Бурцев,
Лосев — П. Вельяминов

вое, что всплывает у Лосева перед глазами, — это его самый постыдный и горький поступок в жизни.

...Тогда Ленька Лосев залез в чей-то карман. Украсть, правда, не сумел, был застигнут. Били. Могли бы, наверное, сильно избить, но нашелся человек, по имени Смирнов, — спас. И не столько даже от избиения — спас на всю последующую жизнь, спас для жизни, взяв на работу в судоремонтные мастерские. «Какой он вор, — сказал тогда Смирнов. — Голодный, поди». И обратился к Леньке: «Пропадешь эдак. Ну ладно, садись со мной, поговорим».

«Голодный, поди» — это вовсе не догадка Смирнова, а трезвое знание тылового быта военного времени. Причины, заставившие Леньку украсть, были Смирнову очень уж очевидны. А каковы сегодняшние причины поведения Сергея? Не из-за голода же уносил он чужой портфель! Обычно в таких случаях говорится — «простое хулиганство». И на этом если не успокаиваются, то останавливаются. Но что способен объяснить такой диагноз? Для того чтобы понять проблему, недостаточно ее назвать, заклеймить и только. Надо разобраться. Видимо, во имя этой цели — разобраться — авторам фильма и понадобился другой временной срез. Там, в трудной военной поре, ставшей точкой отсчета абсолютных нравственных ценностей, пытаются они найти ответ на некоторые трудные вопросы нашей жизни.

Так взаимоотношения Леньки Лосева с его тогдашним приятелем Алькой Кузиным становятся смысловым центром картины. Ленька, единожды ожегшись на попытке кражи, никогда больше не пойдет на такой позор. Алька

же мечтает научиться воровать и, став впоследствии мастером этого дела, рвануть в теплые края, где апельсины... Голодный Алька мечтает об апельсинах, фантастично далеких от его нынешней жизни, так что даже убеждает своего друга: «Хоть одну штуку съешь, все болезни проходят!» И просто жалко, по-человечески жалко паренька, вынужденного об апельсинах, хотя бы об одной штуке, мечтать. А пока он крадет продовольственные карточки у зав столовой и в споре с Ленькой пытается даже обосновать свой поступок. Казалось бы, тут должно было бы последовать опровержение алькиных представлений о жизни, но опровержения не последует. Ленька Лосев просто тверд, просто непримирим, и не соблазнить его апельсинами! Но с другой стороны, точно так же не соблазнить Альку Кузина честно заработанными деньгами. В заключительном эпизоде (из линии воспоминаний) Ленька Лосев принесет в свой голодный, послевоенный дом авоську, полную продуктов, купленных (где? тогда ведь все по карточкам выдавалось) на первую получку. И скажет: «Мама, все здесь честное». Но как-то странно звучит подобное патетическое утверждение. Ведь не перековавшийся же малолетний преступник, отбывший срок в колонии, принес матери первую трудовую получку. Нормальный мальчишка... Тем не менее, авторы настаивают на этой сентенции, ибо для них она — способ выявления позиции героя. А рядом — контрпозиция, Алька; и хоть завистливо оглядывает он пухлую авоську, все равно непоколебим в желании: «апельсинов хочется». Создатели фильма даже не делают попытки выявить причины такой полярной убежденности каждого в своей правоте. Зато результаты этой полярности мы наблюдаем из эпизода в эпизод уже не в воспоминаниях, а в эпизодах, относящихся к нашим дням.

В финале Сергей Кузин пытается познакомить Леонида Лосева со своим отцом. Но знакомить их не приходится. В грузчике продовольственного магазина, с испитым лицом, типичном представителе «неблагополучной» семьи, Лосев вдруг узнает того самого Альку, что мечтал об апельсинах. А сейчас, словно на смех, он их разгружает! Узнав друга детства, старший Кузин выпустит ящик из рук, и посыпятся по асфальту апельсины, снятые рапидом... Точка. Что-то досказано. Но что? Надо разобраться.

Наверное, здесь можно было бы поговорить о вызывающей оторопь прямолинейности режиссерского хода, о пугающей назидательности столь однозначного символа. Наконец, о ложности риторической патетики, к которой тут прибегают сценарист и режиссер. Но важнее все-таки другое. Что же хотели сказать этим столкновением прошлого и настоящего авторы, во имя чего они поставили здесь точку? Зачем понадобилось им снимать так эффектно и в таком количестве падающие апельсины?

Мы назвали Кузина-старшего «неблагополучным». Почему же? Вроде не пьяница и не вор теперь... Но для нас совершенно очевидно, что Сергей — из «неблагополучной» семьи, иначе в чем же следует искать корни его «трудности»? Недаром он так не хотел поначалу вести Лосева к отцу — этакому... Какому же? Наблюдая этого героя только в одном, почти бессловесном эпизоде под занавес, трудно дать исчерпывающий ответ на эти вопросы.

Да простится мне моя наивность, но она возникла все же по вине авторов: что ж, значит, если бы не увлекла Кузина-старшего сомнительная дорожка, он бы теперь не грузил апельсины, а... честно их ел? Так, что ли? И, следовательно, разговор об ошибочности избранного Алькой пути надо свести не столько к разговору о безнравственности воровства, сколько о бесперспективности «профессии» вора, обрекающего себя не на потребление, а на «обработку» такого ценного продукта, как апельсин?

Ну, а если бы Кузин-старший не грузил апельсины и стал не грузчиком, а вполне удачливым вором, и на машинах бы разъезжал, и апельсины бы у него дома лежали повсюду в вазах хрустальных... тогда, значит, и проблемы бы не было?

Но авторы фильма «не мудрствуют лукаво» и коротким путем сводят разговор к тому, что вот ведь не хорошо становиться на скользкий

путь: станешь грузчиком и «шамать» будешь не так, как честные люди, а по «урезанному пайку».

Авторы даже нарочито фиксируют на этом наше внимание — и выходит, что во главу угла поставлен вопрос о краже: переступать или не переступать роковую черту подростку? Сначала представлялось, что проблема «трудных» будет рассмотрена значительно шире, ибо никак не подводили к вопросу о воровстве предшествующие эпизоды, например, эпизод встречи с пленными немцами, когда ненависть к ним, уже не страшным, а жалким, вырывается у детей военных лет наружу. Да в общем-то и исходная сцена, когда Сергей убегает с лосевским портфелем, поначалу не воспринимается как кража. Зачем Сергею этот портфель с явно не нужным ему содержимым? Выбросил бы, пожалуй, его где-нибудь неподалеку, удайся ему удачно сбежать, и конец. Пошутили ребятишки! Правда, шуточки эти — по меньшей мере дурацкие, а если серьезно — обычное хулиганство, то есть мелкое преступление, без повода и мотивов. Вот где бы и начать разбираться, изучать! Однако авторы, оказывается, хотят говорить именно о воровстве. И выходит, портфель украден по-настоящему. Со смыслом.

Что ж, если авторы настаивают... Не скрою, с того момента, как проблема столь стремительно сузилась, я испытал некоторое разочарование. А потом решил: ну, а если все же довериться фильму и пойти по путям, им, фильмом, указанным? Кража так кража, пусть о ней и пойдет речь. Пусть перед нами альтернатива: «апельсинов хочется» и «все здесь честное, мама». Но даже при этом условии можно легко набросать следующую схему вопросов-ответов к фильму:

Почему Ленька Лосев покушался украсть? Ясно: «голодный, поди».

Почему впоследствии он так резко изменился? Ясно: нашелся человек по имени Смирнов, который помог, дал заработок.

Почему меняется к лучшему Сергей Кузин? Ясно, нашелся человек по имени Леонид Лосев, отыскал подход к мальчишке, указал ему путь в жизни.

Но почему Алька Кузин не переменился? Неужели не нашелся еще один Смирнов? Или нашелся, но Алька просто генетически не способен к честному труду? Вообще, каков он, Алька? Что это за психологическая структура, какими путями он идет к тому, чтобы (о, ужас!) стать грузчиком, разгружающим апельсины? Все эти вопросы авторов фильма совсем не занимают.

Так же как и вопрос о том, почему не меняются остальные ребята из компании Сергея? Неужели не мог Лосев их поводить по теплоходу, как поводил он по нему Сергея? Ведь они же рядом крутились: и на улице и позднее — на палубе, где промышляли мелким воровством. И не просто не помог, а резко и с каким-то брезгливым презрением от них отмахнулся. Вот это тоже не ясно. И тоже не работает на увеличение воспитательного заряда картины.

Значит, на главный вопрос, рождающийся после фильма, у авторов ответа нет. И не только потому, что такого ответа нет вообще, а потому, что вопрос был поставлен ими неточно. Почему покушался украсть Сергей? Почему он — хулиган, дитя улицы, «трудный подросток»? Что «затруднило» его? Ведь ответ: «голодный, поди» в этом случае явно не годится. Не голодный он, это ясно. Не ясно из фильма другое: почему «труден» Сергей? А этот вопрос, кажется, должен был стать единственно важным для создателей картины.

...Недавно мне пришлось по делам отправиться в Калугу — около четырех часов на электричке от Москвы. Часть пути рядом со мной ехали железнодорожные рабочие, «деповские», и пожилая пара — женщина и мужчина. Затеялась беседа, сначала — о том, о сем, потом перешли на байки, смешные истории, от них — к случаям не столь уж смешным. Кто-то рассказал историю о том, как «молодежь — пьянчуги попугали однажды бабусю ножичком, а она возьми да умри». И далее — о молодежи, о хулиганстве, пьяных дебошах всерьез. Кто-то первым высказал точку зрения: «С жиру бесятся! С жиру! Мотоциклы теперь у них, танцы под электриче-

ские гитары... А мы ведь в их годы крапивный отвар ели...» Значит, что же, если бы сегодня крапивный отвар, да еще и война, то не было б ни дебошей, ни пьянок?

Я задал своим попутчикам несколько вопросов: — Сколько получают те, у кого мотоциклы? Ответили: — Под двести как минимум.

— Значит, работают неплохо?

— Работать-то работают, зато после работы такого шороху дают!

— Значит, лучше было бы не платить им теперь за работу?

— Ну, почему?..

— А как?

— Тем, кто пьет и хулиганит, не платить!

— Да ведь тех, кто пьет и хулиганит, ловят, судят, сажают. Уж на пятнадцать-то суток точно! И все равно... — сказал я.

— Н-да-а... — ответили.

— Значит, может, всем молодым заранее не платить, чтоб не пили, не покупали мотоциклы и людей на них не сшибали?

...Что было отвечать моим собеседникам? Не платить, вроде как для профилактики,— глупость. Значит, и с этой стороны никакой «крапивный отвар» не поможет. И войны, слава богу, нет и не предвидится. Тогда что же все-таки делать, чтоб не пили и не хулиганили те, у кого уже и профессии есть, и работа, может быть, даже интересная? Мне отвечали, но как-то уже вяловато,— о клубах, библиотеках, лекциях...

Так что же все-таки делать по существу? На этом повороте вдруг пожилая женщина наступательно резко сказала:

— А какие такие причины у вас, молодежи, чтоб драться да шляться? Наверное, имеются, говоришь? Вот и сделай сперва, чтоб не имелись, а тогда они сами перестанут дебоширить.

...Устранить причины. Но для этого сначала их надо осознать, проследить последствия. Только тогда можно будет думать о том, как трудного подростка сделать нетрудным.

Но на этом — важнейшем — пути авторы фильма далеко не ушли от, если можно так выразиться, методологических ошибок моих вагонных попутчиков. Они попытались преподать урок, вывести заключение, не выяснив до конца исходных данных.

Дух «крапивного отвара», который витает и в этом фильме, на мой взгляд, не имеет ничего общего с героикой достопамятных тыловых будней нашего народа. Этот «дух», примененный в качестве антитезиса к сегодняшней проблематике, и поверхностен и несерьезен. Для того чтобы делать выводы, давать рекомендации, необходимо в первую очередь доподлинно знать изучаемый предмет в том состоянии, в каком он находится.

Военное детство. В обыденном сознании оно может ассоциироваться с игрой «в войну» — но не обычную, в какую играют дети самых разных, и мирных тоже, времен,— а очень конкретную, достоверную, поскольку эта игра — живой отголосок реальных битв. Детали этой детской игры всегда ошеломляюще правдивы, так как впитали в себя информацию из писем от отцов с передовой, устных рассказов отпускников и раненых, сводок Совинформбюро. И аксессуары тогда были самые что ни на есть натуральные: пустые гильзы, подчас настоящие окопы и доты в местах, где проходил фронт, а потом откатился... Но вместе с тем, как бы эффектно ни воспроизводить такую игру в войну,— для искусства это уже своего рода клише. И от него авторы фильма «На горе стоит гора» отказались. Дети, населяющие картину, взрослее детских игр, да и жизнь их многократно сложнее: она беспощадно взваливает на их некрепкие плечи множество тяжелых, взрослых забот. Если же ребята и играют, то игры эти — отнюдь не забава, хотя и присущ им азарт. Игры для них — одно из средств борьбы за существование. Ребята играют в «чику» — на деньги. Что и говорить, подобное занятие — род сомнительной наживы, и падки на него, разумеется, «трудные». Такими они и предстают здесь перед нами: в виде большой компании, типологически схожей с беспризорниками 20-х годов, что лишний раз подчеркивает неконкретность режиссерского мышления. Тот, кто связался с этой компанией, кто вступил в игру (как Алька), обречен на проигрыш — по большому счету. Тот, кто пытался отыграться за друга, и с успехом (как

сам Ленька), будет драться с предводителем по кличке Сундук. Драка предстоит нечестная, на Леньку со спины нападают еще несколько человек, и все-таки именно он в конечном счете выйдет из драки победителем. Но за это последует жесточайшая месть: деревенская «гоп-компания» зверски изобьет беременную козу, что мирно паслась невдалеке под присмотром маленькой сестренки Лосева; изобьют так, что коза подохнет. Поистине зверская жестокость: время-то голодное и все расчеты ленькиной семьи были на то, что коза объягнится и будет, наконец, в семье какая-то еда. Теперь эти надежды рухнут.

Что же это за компания, способная и на т а к о е? Как это ни странно, страшная бессердечность малолетних оборванных и голодных мальчишек ничем не обоснована в фильме. Сами «трудные» ведь лишены в нем голоса: всей этой толпе ребят сценарий не предназначил реплик, кроме незначительного числа чисто служебных. А жаль — именно о них, об этих ребятах, надо было бы рассказать: в целом или вычленив одного-двух для более пристального рассмотрения. Однако компания дана всего только мазком, причем слишком широким, и в результате остается лишь ощущение неточности: словно беспризорники 20-х годов искусственно переместились в военную годину. И получился некий гибрид, где литературная условность смешалась с действительным фактом, но ничем не оправданным и никак не объясненным.

Мне показалось, что авторы фильма не очень хорошо знают подобные компании и в сегодняшней жизни. Впрочем, не берусь этого заявлять наверняка, но чем-то уж слишком знакомым повеяло, когда я увидел на экране, как нарочито расхристанно, по-западному одетые мальчишки (один из них — с ленточкой вокруг головы, ну просто индеец!) с бесшабашным гиканьем перепрыгивали через турникеты и на глазах у изумленной притихшей толпы атаковали и захватили автомобильчик одного из аттракционов парка культуры. Где это подсмотрено? В каком парке культуры? А может быть, в какой-нибудь зарубежной ленте, посвященной метаниям «проклятой» молодежи? Западный кинематограф накопил немало интересных сюжетов на эту тему. Нет, наши так называемые «хиппи», как показывает уголовная хроника, все же попугливее, поменьше на виду; места их обитания — подворотни, а если уж и пришли они в парк культуры, то в темные его аллеи. И не так шумно, не так нагло, хотя порой не менее опасно. Впрочем, если и менее опасно, то кому от этого легче? Думается, суть тут не в масштабах, а в самом факте, в том, что через черту все же переступили. Сегодня не намного. А завтра?

К сожалению, авторы, избрав материалом своего фильма одну из таких «шаек-леек», не показали ее изнутри: на чем она держится, что ее цементирует и не дает развалиться, не говоря уже о причинах ее возникновения. И, наверное, поэтому, когда компания совершает на экране разного рода хамские поступки, нам не очень-то и страшно, хотя мы понимаем, что нас пытаются пугать. Ведь в искусстве производит впечатление не сам факт как данность, а только его «мотивированность» в художественной системе произведения.

В картине «На горе стоит гора» анализа нет. И «трудные» подростки нам только д а н ы, так сказать, предъявлены как данность. И поэтому выходит, что в картине исследуется н е п у т ь, приводящий ребят в «трудные» компании, а дается сразу следующий этап: куда, к чему может привести или даже завести «трудная» компания. К каким плачевным финалам.

Тем не менее, думается мне, авторы фильма ставили перед собой задачу серьезнее. Они хотели не просто, грубо говоря, обрисовать положение вещей, а предложить свое понимание и самой сложной проблемы и ее решений. Именно поэтому герою фильма Леониду Лосеву предписано обращаться к своему трудному детству. В нем он черпает свою правоту и уверенность в настоящем. Но с какого-то момента современный пласт из побочного превращается в основной. И если сначала встреча капитана Лосева с «трудным» Сергеем явилась для него стимулом к воспоминаниям, то теперь воспоминания становятся уже стиму-

лом к поступку. Как же поведет себя Лосев в отношениях с Сергеем? А так же, как и с ним поступил когда-то мудрый Смирнов. Пропустит Сергея на теплоход и там, конечно же, сумеет поразить воображение мальчика всеми «тайнами» турбин и штурвалов, недоступными рядовым пассажирам, но открытыми капитану и его команде. А теперь и Сергею, раз он с капитаном. А коль скоро удается пленить мальчишку (перевоспитание Сергея происходит просто молниеносно, на глазах), подчинить его себе и своими воспоминаниями, и своими капитанскими погонами, то определить его в школу юных моряков взамен грозящей ему колонии уж совсем пустяк. И — спасен «трудный подросток»!

...Ловлю себя на несколько фельетонной интонации. Постараюсь ее впердь избегать. Но — в качестве оправдания — как же не удивиться той лихой простоте, с какой разрешается в фильме судьба Сергея?

●

«И были наши помыслы чисты...» — вспоминается поэтическая строка.

Картина режиссера А. Кокорина дает представление о задачах, которые ставили перед собой и он и автор сценария Л. Чумичев. То были задачи непростые и тем более интересные, остро актуальные. Реальному же воплощению их помешало отсутствие точного знания предмета и точно поставленных перед собой конкретных психологических задач. Видимо, хотелось сказать многое и о многом, а в результате — сложносочиненное с подчинением предложение подменено массой назывных, односложных; геологический срез — поверхностной вспашкой... По замыслу, Леонид Лосев рассказывает о своем детстве Сергею; мальчик слушает все внимательнее, наконец проникается тем душевным опытом, который ему стремится передать Леонид Борисович,— и здесь, говорят нам, источник обновления Сергея, залог его душевных перемен. И сердцевина замысла. Но подкрепить картину в этом решающем пункте можно было бы лишь при условии верно найденных точек соприкосновения проблем тогдашнего Леньки и сегодняшнего Сергея. А сопряженности-то и нет.

Здесь настал черед вспомнить некоторые сопоставления, акцентированные монтажом.

...Собака повисла на поводке, едва не задохнулась. Хозяйка взывает к кому-то: «Помогите отцепить Чапу!» Сергей комментирует это происшествие: «Заведут собак, а потом мучают...» «Мы собак не держали, у нас коза была»,— задумчиво произносит Лосев. И начинается воспоминание о козе... как уже известно, она должна была объягниться, все ждали, надеялись,— но избитая коза агонизировала на глазах потрясенного Леньки. Дед Леньки достал было нож — прирезать: все-таки еда... Не успел. Ленька помешал — несмотря ни на что, не мог видеть, как будут убивать... Сама собой напрашивается параллель: тогда, мол, даже голод не давал права вести себя бесчеловечно, а вот теперь заводят собак — просто так, из блажи, «с жиру» — и мучают.

Можно привести и другие параллели: например, когда маленькая девочка отбирает у своего толстяка папы порцию мороженого, укоряя его, что ему это вредно, и встык идут кадры хлебной очереди: современное мороженое тут даже не сопоставляется, а скорее откровенно противопоставляется тыловым граммам пайкового хлеба по карточкам.

Спрашивается: зачем эти параллели? Во имя чего на экране неотступно витает спасительный дух «крапивного отвара»? Ведь не могут же авторы не понимать, что не выход это — на отвар всех посадить. Зачем же они так увлеклись всеми этими монтажными «стыковками»?

Функция возникающих смысловых параллелей не была бы столь однозначной, и, я бы сказал, механической, если бы авторы всерьез исследовали причины и пути «трудного» детства сегодня. Но так как этого в картине не произошло, то и проблема перевоспитания «трудного» подростка получила до наивности облегченное разрешение.

Я уже писал, что Сергей Кузин «перековался» в сногсшибательно короткий срок — на этом пути он поставил своего рода рекорд. Однако отбросим в сторону маловероятность,

неубедительность и, следовательно, бесполезность для общего дела такой облегченности, такого снятия проблемы заранее заданным решением. Поставим вопрос иначе: почему в фильме начисто отсутствует психологический анализ всех причин, мотивов и следствий, связанных с судьбой главного героя? Ведь проблема Сережкиной судьбы — это проблема прежде всего психологическая!

Так и получается, что ни одна задача, стоявшая перед авторами, не увязана ими с другой, ни один режиссерский расчет не вытекает из предыдущего. В результате — полная смысловая невнятица, господство «общих мест» вместо насущного и вдумчивого разговора на всех волнующую тему.

Нельзя сказать, что авторы фильма — первооткрыватели такой темы: еще свежи в памяти картины «Подранки» Н. Губенко и «Венок сонетов» В. Рубинчика, при всем различии во многом меж собой очень родственные. «На горе стоит гора» продолжает повествование о детях военной и первой послевоенной поры. И в чем-то пытается делать это по-своему.

В чем же выражается эта попытка? В «Подранках» тоже есть выход к современности, но там современность — итог, результат. В фильме «На горе стоит гора» современность является материалом не конечным, не завершенным в развитии, а — напротив — активно требующим перемен. Судьба Сергея еще может быть пересмотрена и изменена (что и обещает финал), тогда как судьба трех братьев в «Подранках» — это судьбы окончательно сложившиеся. Леонид Лосев (его играет П. Вельяминов) вспоминает свое детство, чтобы в нем найти ответ: почему я «ломался и не сломался, устоял?» И на своем опыте пытается помочь Сергею.

Видимо, здесь надо искать разгадку названия фильма. Одно время держится на другом, как гора на горе. Одно время врастает в другое, и их сопряжение неразрывно, вопросы и ответы, стоявшие тогда и теперь, тесно взаимосвязаны. А посему то, что главный герой обращается из настоящего к своему прошлому с целью не только понять себя, но и понять сегодняшнего подростка, как общая задача, законно и могло бы быть продуктивно. Тем более что то, военное время и впрямь было временем постижения глубоких человеческих истин. Но авторы фильма не сумели сделать главного: не сумели показать эти связи во всей реальности и сложности. И в их реальной неоднозначности тоже. Вот и возникает основание для вопроса: а не преподносят ли нам авторы заемное в новой, на скорую руку скроенной упаковке?

Слабость, неубедительность картины не компенсируются некоторыми удавшимися эпизодами и самим посылом фильма, который начинается с попытки понять неправого. Потому что «трудный подросток» — это тот, с которым трудно, и которого, тем не менее, нельзя забыть! Ведь и ему тоже трудно. Этот гуманистический мотив улавливается в картине. Но намерения авторов не обрели художественно законченной формы, что, в свою очередь, исказило и самый замысел. Так возникло весьма непрочное сооружение, готовое развалиться под пристальным взглядом нынешнего вполне искушенного зрителя, в том числе и того, к кому фильм обращен, — зрителя с «трудным анамнезом». Такой зритель не взволнуется происшедшим на экране, а, уверен, отмахнется от картины, как от чего-то его не касающегося, как от чего-то «не взаправдашнего».

И. Лисаковский

Метод и стиль: диалектика связей

Разговор о стилевых направлениях в современном советском киноискусстве, целый год шедший на страницах «ИК», набрал силу и достиг той «критической массы», когда разрозненные, во многом подчеркнуто субъективные соображения и высказывания сгруппировались в некую цельность и позволяют представить проблему объемно, взглянуть на нее с разных сторон. Каждому, кто из номера в номер следил за рубрикой «Дискуссии», была предоставлена хорошая возможность вдумчиво — всякий раз по-новому, следуя логике авторского рассуждения,— включаться в осмысление весьма существенного для нашей теории и творческой практики вопроса. И включаться отнюдь не с холодной академической бесстрастностью: не могут не радовать тонкие и точные наблюдения, встреченные в статьях киноведов и кинематографистов; по-доброму завидуешь удачно сформулированным мыслям — очень близким твоим собственным и поэтому словно бы «перехваченным»; несколько настораживает проступающая кое-где искусственность аргументации, призванной подкрепить заранее сконструированную схему; конечно же, ряд утверждений вызывает несогласие и желание спорить... На то и полемика.

При всем разнообразии поворотов, которые обозначились и могут еще возникнуть в этом нужном и несомненно полезном разговоре в будущем, есть темы непременные, касающиеся самой сути проблемы стиля, глубинных, объективных закономерностей его проявления. Одна из таких тем — вопрос о взаимоотношении стиля и творческого метода.

Разумеется, выяснение этого вопроса неизбежно смещает разговор в несколько иную — более обобщенную плоскость, где оперировать нужно в основном философско-эстетическими категориями. Такая сдвижка, вполне вероятно, не всем может показаться необходимой. Что греха таить — некоторые киноведы, а тем более кинематографисты творческих специальностей, привыкшие иметь дело с огромным разнообразием идей живого искусства, со всем богатством художественной фактуры произведений, с бесчисленными оттенками их многокрасочной палитры, не любят «воспарять» к высотам абстрактных рассуждений. Таким мастерам претят логико-философские модели и схемы, им они кажутся бездушными, оторванными от плоти реального творчества и потому — бессодержательными. А создатели этих абстракций, порой действительно далекие от тонкостей анализа всех красок «второй действительности», рожденной воображением художника, вероятно, не без основания полагают, что ветвистые «деревья» конкретики способны заслонить — и нередко заслоняют — «лесные массивы» общих закономерностей...

Как бы то ни было, стиль, при всем несметном богатстве своей конкретики, категория в то же время достаточно общая — одна из опорных в арсенале эстетики. Она к тому же соотносительная — «парная» к диалектически связанному с ней понятию творческий метод. Так что представление об особенностях и формах проявления художественного стиля вряд ли может быть сколько-нибудь полным, если рассуждения о них вести в отрыве от метода.

Здесь, очевидно, нужно сделать оговорку. Когда речь о стиле идет на конкретно-киноведческом уровне, то, как правило, имеется в виду сумма известных, исторически сложившихся художественно-выразительных средств — определенным образом соотносящихся между

собой и представляющих некое художественное единство,— ими отличается искусство определенных эпох, школ, направлений. В конкретном же смысле стиль понимается и более узко — как характерные признаки творчества яркой художественной индивидуальности, как своеобразный «почерк» того или иного мастера — «почерк», который вливается в русло какого-то «большого» стиля, но, как правило, имеет свои неповторимые особенности.

На философско-эстетическом уровне понятие стиль как бы обнажается, сбрасывает пестрые одежды индивидуальных проявлений: здесь из многообразного явления «стиль» извлекается его сущность — как бы вневременная, одинаковая для всех. Сущность эта — в самом общем, «деперсонифицированном» виде такова: стиль — не что иное, как конкретно-художественный способ выражения определенных идейно-эстетических принципов, в основе которого лежит конструктивно-знаковая сторона художественного творчества. А вот совокупность идейно-эстетических принципов, которые призван выражать стиль (принципы эти опираются на познавательно-ценностную сторону искусства), и составляет сердцевину творческого метода. Иначе говоря, через стиль проявляется знаково-конструктивная сторона творчества, в методе же воплощено познавательно-ценностное отношение искусства к действительности. Это отношение и есть глубинная, базовая сторона творчества, отличная от конкретно-формальной — стилевой, и отвечает она прежде всего на вопрос «что именно», а не «как именно»[1]. Метод и стиль, таким образом, полностью охватывают все основные — «первородные» грани художественного творчества — познавательную, ценностную, конструктивную и знаковую (на языке философии — гносеологическую, аксиологическую, конструктивную, семиотическую).

Сказанное подчеркивает то, что как бы сближает, связывает воедино метод и стиль. Но — такова диалектика! — эти же определения и разводят, противопоставляют их — сближают и противопоставляют в той мере, в какой едины и противоположны познавательно-ценностная и конструктивно-знаковая стороны искусства. Идейно-эстетические принципы не могут жить в художественном произведении в «чистом виде», сами по себе — они реализуются только через сюжетное, жанровое, ритмико-композиционное построение, через определенную систему художественно-выразительных средств, в конечном итоге — через определенный стиль. Но и любое художественно-стилистическое решение не может появиться в вакууме и быть замкнутым на самом себе: художник только через него и только с его помощью может выразить свое отношение к действительности, которую он познает, в которой для него существует своя шкала ценностей. Можно, видимо, утверждать, что насколько метод воплощает эстетическое в искусстве, настолько стиль — художественное. Одно немыслимо без другого.

Проблемы взаимоотношения творческого метода и художественного стиля — в числе других кардинальных вопросов, связанных с эстетико-мировоззренческими основами творчества и художественной практикой,— давно и активно разрабатывает советская наука об искусстве. Основные работы этого плана принадлежат перу литературоведов[2]. В нередких спорах друг с другом они весьма фундаментально исследуют эстетическую суть, пути становления метода, прежде всего реализма, дискутируют относительно исторической роли и дальнейших судеб романтизма. Немало нового в марксистско-ленинское понимание сущности разнообразных модернистских течений, характерных для современной буржуазной культуры, внесли наряду с литературоведами советские исследователи музыки, живописи, театра. Но так уж сложилось, что кинематографисты в основательной разработке этих вопросов высокой активности не проявляют. Не потому ли, в

---

[1] Естественно, здесь допущена известная схематизация. Вопрос «что» в искусстве зависит в первую очередь от принципиальной позиции художника — от метода, но решается отнюдь не в отрыве от вопроса «какими средствами». Точно так же и вопрос «как» не является полной прерогативой категории «стиль».

[2] Среди них можно назвать Б. И. Бурсова, Д. Н. Иезуитова, Д. Ф. Маркова, А. И. Метченко, А. И. Овчаренко, С. М. Петрова, П. И. Плукша, Б. Л. Сучкова, Л. И. Тимофеева, М. Б. Храпченко и ряд других исследователей.

частности, что знаменитый афоризм «Кино — это правда 24 раза в секунду» некоторые критики и творческие работники склонны понимать как доказательство изначального реализма кинематографа? Ведь в таком случае вопросы, которые волнуют, скажем, тех же литераторов или художников, и впрямь могут показаться малоактуальными для киноискусства. Увы! Если уж принимать упомянутую формулу, то вывод из нее не должен идти дальше того, что кино — преимущественно реалистичный вид искусства. (Нередкому смешению этих понятий способствует распространенная терминологическая неточность: в русском языке прилагательное реалистический может быть произведено как от реализм (метод), так и от реалистичность (видимая реальность, жизнеподобие). Во избежание смысловой неясности следует, видимо, четко различать не только исходные понятия, но и их производные: реалистический — от реализм, реалистичный — от реалистичность.)

Проблема соотношения реализма и реалистичности (изображение жизни в формах самой жизни) — острейшая точка в спорах литературоведов — не чужда, стало быть, и кино. Бесспорно, кинематограф обладает своей спецификой — подчеркнутая реалистичность изобразительного языка, предельная конкретность и визуальная достоверность в показе человека, реальной обстановки, живой натуры и т. д. делают этот вид искусства одним из наиболее безусловных[3]. Не следует, однако, полагать, что для более глубокого его познания достаточно ограничиться наблюдением стилистических нюансов и выяснением возможностей, заложенных в языково-изобразительной конкретике. Существеннейшая линия взаимодействия проходит все же между стилистическими манерами (включая реалистичность) и творческим методом.

Проблема соотношения художественной стилистики и эстетико-мировоззренческих основ весьма тенденциозно толкуется в работах и высказываниях западных теоретиков и практиков искусства. Определенные расхождения во мнениях по вопросу взаимоотношений стиль — метод имеются и среди ученых-марксистов — и едва ли не наиболее выраженно сказываются они в оценке стилистических возможностей социалистического реализма. Даже при широко обоснованной, преобладающей точке зрения, признающей за социалистическим реализмом богатые, разнообразные возможности формального выражения, границы этого разнообразия в понимании отдельных авторов, как известно, не всегда совпадают. Все еще существуют конкретно-выразительные приемы и формы, занимающие некое промежуточное, «плавающее» положение, — одни авторы решительно подтягивают их к берегу социалистического реализма, другие — энергично отталкивают. Критерием здесь нередко продолжает служить принцип сугубо эмпирический — аналогии или прецедента: поскольку встречалось подобное решение в произведениях, безусловно принадлежащих социалистическому реализму, оно сомнений не вызывает. А если не встречалось? Практически здесь ничего не докажешь — возможности этого критерия исчерпаны. Разомкнуть круг можно только при помощи теоретических доказательств — без них в такой ситуации не обойтись.

Выведение вопроса взаимоотношений метод — стиль на более обобщенный уровень представляется необходимым не только ради большей полноты разговора, ведущегося на

[3] Как свидетельствует история кино, попытки прямого переноса на экран крайне условных, модернистских приемов из других видов искусств, в частности из живописи, успеха не принесли: с помощью, скажем, одних цветовых пятен и абстрактных фигур невозможно выстроить связное повествование и даже несложный сюжет. Разумеется, абстрактные опусы на западном экране встречаются и поныне, но они обычно не претендуют на нормальное восприятие и понимание. (В реалистичном кинематографе нефигуральное изображение подчас используется в качестве спецэффектов — для обозначения определенного состояния или настроения, цвето-визуальной иллюстрации музыкальных фрагментов.) Сказанное, конечно, не значит, что на экран принципиально непереносимы основные приемы модернистских школ — в кино они могут лишь определенным образом измениться, обретая новую специфику. Так, в современном сюрреалистическом фильме нас вряд ли поразят фантастические, невозможные в реальной жизни образы-гибриды в духе Сальватора Дали, скорее всего мы и здесь встретимся с вполне реалистично снятыми персонажами, вещами, явлениями. Но поставлены они будут в неожиданно абсурдные отношения, кадры смонтируются алогично, действие сложится ирреально.

страницах журнала, но и потому, что значительная часть публикующихся у нас статей и исследований, посвященных проблемам кино, разрабатывает в основном вопросы, так или иначе связанные с проблемой стиля, или более широко — проблемой художественности. Явления киноискусства при этом рассматриваются под различными углами, но как бы с одного общего направления. В работах, часто и содержательных и интересных, внимание сосредоточивается на таких сторонах произведений, как сюжетно-мотивировочная убедительность, принципы поэтики, структура образности, жанровая определенность, то есть на признаках, чрезвычайно существенных для художественного произведения, подчас точно характеризующих особенности того или иного кинофильма, целой школы или направления. Но коренной вопрос — каков метод? — остается за кадром.

Правда, когда мы говорим о советском кино, вопрос об идейно-эстетической основе — методе нередко кажется как бы «излишним» — подразумевается, что речь идет о явлениях социалистического реализма. В целом это так, специально акцентировать внимание на методе уместно далеко не в каждой критической работе, но в ряде случаев делать это необходимо: было бы упрощением полагать, будто любое произведение искусства, коль скоро оно создано в социалистическом обществе, советским художником, к тому же на материалах нашей действительности, — уже в силу одного этого непременно входит в круг произведений социалистического реализма. Безусловно прав А. Караганов, подчеркивая, что ведущие принципы нашего искусства не даются художнику автоматически, вместе с пропиской в социалистическом обществе: их постижение — «это процесс, и разные художники находятся на разных его этапах и ступеньках. Живущий и работающий в социалистическом обществе художник не застрахован от драм мысли и чувства, рожденных недопониманием тех или иных жизненных явлений, влиянием буржуазно-анархистского индивидуализма и эгоцентризма»[4]. Пусть такие случаи нетипичны, но возможность их проявления обязывает киноведа и критика отношение метод — стиль иметь в виду постоянно, если и не в непосредственном решении кинокритической, исследовательской задачи, то как бы вынесенным за скобки.

И совершенно обязательно соображения о сущности взаимосвязи метод — стиль должны присутствовать при анализе явлений и тенденций зарубежного киноискусства. В этом случае определять место и направленность произведений, их сюжетно-жанровую структуру, стилистику, систему образности в отрыве от попытки четко представить себе метод, на основе которого возникла их художественная ткань, — значит, по нашему убеждению, допускать методологический просчет. Ибо, не акцентируя внимания на «базовых» категориях, нетрудно предположить (во многих случаях на практике так и происходит), что на основе одного метода, прежде всего реализма, могут уживаться различные, подчас и противоположные тенденции, связанные с идейно-философской, нравственной, а в конечном итоге и политической ориентацией автора. Другими словами, предполагают, будто конкретный тип идейно-эстетической платформы, то есть один творческий метод, может объединять различные, в том числе и противоположные, точки зрения на человека и мир. Такой вывод, вольный или невольный, представляется принципиально ошибочным.

Существо подобного рода заблуждений чаще всего коренится именно в нечетком разграничении понятий стиль и метод, при котором за метод принимаются некоторые формально-стилистические характеристики. Не столь уж редки, к примеру, случаи, когда даже откровенно реакционные, антигуманные по духу произведения буржуазного кинематографа в нашей критике, попавшей под гипноз их внешне-изобразительной достоверности, добротной, реалистичной «фактурности», принимаются за «реализм», правда, с оговоркой, что «реализм» этот отличается «реакционной идейной (или политической) направленностью»... Здесь сказывается крепко укоренившееся в сознании некоторых теоретиков и практиков

[4] «Советская культура», 28 августа 1975 г.

представление, будто жизнеподобность, изображение жизни в формах самой жизни — и есть реализм, по крайней мере его основное, определяющее качество.

Хочется еще и еще раз подчеркнуть: понимание изображения жизни в формах самой жизни в качестве основополагающего принципа реализма чревато утерей объективных сущностных критериев метода, ведет к фактическому признанию в качестве основного, ведущего свойства того признака, который не является исключительной привилегией реализма и, совершенно очевидно, не может рассматриваться как атрибутивный. (Заметим в скобках, что изображение жизни в формах самой жизни, то есть реалистичное отображение действительности, было присуще искусству на протяжении всего его развития. Творчество, воспроизводящее видимые формы — и воспроизводящее подчас удивительно умело, — зарождается уже в первобытном — доклассовом обществе. Нужно ли напоминать о виртуозном владении формой художниками античного мира? Однако мало кто из историков искусства возьмется сегодня всерьез утверждать, что реализм как метод существовал, скажем, в полисах древней Греции, или что им пользовались безымянные художники Альтамирской пещеры. И коль об этом речь, разве не жизнеподобны произведения ряда современных модернистских школ — хотя бы попарта или гиперреализма?)

Теоретическое упрощение, сводящееся к формуле «реализм = реалистичности», в научно-исследовательской и критической практике неизбежно оборачивается утверждением «реалистичность = реализму». Естественно, попытки разобраться в проблемах реализма при помощи формальных, в конечном счете, критериев продуктивными быть не могут.

Кино — искусство молодое, оно не прошло тех исторических этапов, не знает тех смен творческих методов и стилей, которые на протяжении веков направляли жизнь иных видов художественного творчества. Свою жизненную школу кинематограф проходил как бы экстерном, по особо составленной и уплотненной программе — в ней по-своему отразились лишь некоторые этапы общей истории искусства, поэтому прослеживать проявившиеся в веках закономерности приходится на примерах этой общей истории. Но к искусству кино она, конечно, имеет самое прямое отношение.

Напомним, что каждый творческий метод, каждая познавательно-оценочная система художественного отсчета, возникавшая в прошлом и обусловленная социальными «параметрами» своего времени, порождала специфические, именно ей присущие формы выражения. Однако эти формы, отливавшиеся в определенные стили и стилистические направления, в излюбленные эпохой жанры, не всегда «умирали» вместе с породившим их методом. Это значит, что художественные приемы, найденные и опробованные на более ранних ступенях развития, не только отрицались новыми, пришедшими им на смену, но часто совершенствовались и видоизменялись в последующие эпохи, а подчас использовались и впрямую, без оттенка стилизаторства (которое является особым случаем) — если, разумеется, они отвечали каким-то потребностям нового времени. По сути, вся история развития мирового искусства и литературы — пример такого непрерывно-прерывного движения, отрицания старого и частичного возвращения к нему впоследствии на иной эстетической основе. Все это означает, что на базе и в рамках каждого из творческих методов не только возникают свои, единственно ему присущие стилевые свойства (они, как правило, занимают доминирующее положение), но «используются», приспосабливаются для эстетических нужд времени и приемы «внешние», приходящие либо из прошлого, либо из других национальных культур, иных методов. (Творческие методы ведь не только последовательно сменяют друг друга, но и совмещаются во времени, параллельно сосуществуют и взаимодействуют на протяжении целых эпох.)

Таким образом, в рамках каждого исторически развитого метода используется, как правило, не один, а ряд жанрово-стилистических приемов, в той или иной мере синтезированных в соответствии с его общими идейно-эстетическими принципами. Художественные

открытия и разработки, сделанные на платформе одних творческих методов, могут становиться и становятся достоянием других методов; как правило, каждый данный исторически значимый метод богаче своего предшественника в выборе художественно-стилистических средств. (Это утверждение, справедливое в плане логики развития, конечно, не может быть абсолютным в плане конкретно-историческом: история искусства, как и вся история в целом, знает и повороты, и спады, и отступления, во время которых, правда, не прекращается накопление художественного опыта, даже если он негативен, но не происходит поступательного движения вперед — общего художественно-эстетического обогащения культуры. Примером этому могут служить модернистко-декадентские течения.)

Наибольшими стилистико-изобразительными возможностями обладает реалистический метод. Реализм в целом и социалистический реализм в особенности способны синтезировать и синтезируют не только результаты эстетического анализа, сделанного до них и параллельно им, но и те художественные приемы, при помощи которых этот анализ произведен.

Нужно ли при такой постановке вопроса говорить о границах диапазона художественных средств социалистического реализма, то есть по сути о проблеме ограничения? Безусловно. Потому что диапазон этот, естественно, не может быть безграничным, но его противоположные края, в свою очередь, вряд ли должны иметь жестко фиксированную грань. Противоречие? Пожалуй. Но противоречие диалектическое — нормативно-прикладным, вневременным подходом его не преодолеть. Для определения художественных форм как реалистических глубоко принципиальным и диалектически гибким представляется критерий, сформулированный Брехтом: «Все формальное, что мешает нам дойти до сути социальной причинности, надо отбросить; все формальное, что помогает нам дойти до сути социальной причинности, надо привлечь»[5].

Таким образом, вопрос, может ли социалистический реализм органично включать в свою систему элементы и приемы, употребляемые нереалистическими методами и школами, — этот вопрос для большинства исследователей-марксистов сегодня, надо полагать, не является спорным: может. При том, разумеется, условии, что эти элементы подчинены его творческим задачам, что сам он сохраняет те общие принципы, те критерии, которые определяют его как данный метод. Не признавать это — значит отказывать социалистическому реализму в широких выразительно-изобразительных возможностях, другими словами — сводить его новаторство и революционность только к сфере содержательной. Думается, принципиально прав Д. Ф. Марков, который, говоря о социалистическом реализме как о «реализме нового типа, новом виде художественного видения, обусловленном социалистической концепцией мира и человека»[6], специально подчеркивает, что этот метод формирует и «принципиально новую эстетическую структуру, в рамках которой проявляются и воздействуют различные формы художественной правдивости — и унаследованные, и вновь творимые»[7]. Речь, стало быть, идет о социалистическом реализме как о высшей ступени в поступательном развитии стиля художественного мышления в целом — в единстве его познавательно-оценочных и изобразительно-стилистических сторон.

Само понимание движения стиля художественного мышления как развития в сторону более сложных, емких и многозначных форм, как развитие художественной мысли, постепенно освобождающейся от канонических ограничений предшествующих эпох, непреложно вытекает из кардинальных положений марксистско-ленинской эстетики, которая в истории искусства видит объективно-поступательное, прогрессирующее движение, идущее в ногу с общим историческим процессом и детерминированное им в главных проявлениях.

С этой точки зрения конкретный художественный стиль есть порождение определенно-

[5] Б. Брехт. К спорам о формализме и реализме. — «Вопросы литературы», 1975, № 8, стр. 211.

[6] «Новый мир», 1970, № 12, стр. 218.

[7] «Вопросы литературы», 1972, № 1, стр. 77.

го способа творческого мышления, в значительной мере обусловленного общим уровнем внеэстетической мысли — общественно-философской, естественнонаучной, религиозной. Между стилями художественного мышления существует направленная историческая преемственность, в определенной мере подобная той, которая существует между различными стилями научно-логического мышления. И если каждый последующий из научно-логических стилей является более адекватным исследуемой природе — бесконечно сложной и динамичной в своей объективности, то и цепь исторически сменявшихся художественных стилей (при том, что они сохраняют свою самоценность и непреходящее историческое значение) все ближе подводит творческую мысль к высотам художественной правдивости, то есть адекватности изображаемого наиболее глубоким законам жизни человека и общества.

Идею исторической преемственности художественно-эстетических платформ, общего прогрессивного характера их смены и развития во времени следует акцентировать особо, поскольку в целом она чужда буржуазной эстетической мысли и активно отрицается (в лучшем случае — игнорируется) большинством западных исследователей. Вопрос взаимоотношения различных стилистических и жанровых манер они настойчиво вводят в рамки субъективного, связанного прежде всего с психологией творчества. Английский эстетик Герберт Рид, к примеру, причину разнообразия методов в искусстве (как и многие западные авторы, он не делает различий между методом и стилем) усматривает в разнохарактерности внутренних импульсов художника — и только. Реализм, натурализм и импрессионизм, по Риду, присущи «мыслящему типу людей», сюрреализм и футуризм являются продуктом «чувствующих», «сентиментальных» художников, для которых важны «спиритические ценности», кубизм, конструктивизм и функционализм соответствуют «интуитивным» типам художников [8]. При подобной классификации вопросы историчности, социальной обусловленности или преемственности методов и стилей снимаются начисто — разговор о проявлении объективных закономерностей развития искусства становится невозможным.

Каков же реальный характер отношений, связывающих метод и стиль? Одно из предварительных допущений: между методом и стилем существует диалектическая зависимость, аналогичная той, что регулирует отношения между такими парами соотносительных категорий, как содержание и форма. Решительно подчеркиваем: речь идет не о приравнивании метода и стиля соответственно к содержанию и форме (прямая аналогия была бы неправомерной и вульгарной), но о типе связей между этими категориями. Ряд закономерностей, обусловленных именно такими отношениями между методом и стилем, на наш взгляд, довольно четко прослеживается в живом движении искусства.

История художественого творчества, равно как и современная литературно-художественная практика, подсказывает, что метод и стиль, находясь в тесной и взаимообусловленной связи, не спаяны тем не менее жесткими инвариантными отношениями. Напротив, стиль, подобно надстроечным явлениям, относительно самостоятелен, подвижен, в большинстве случаев множественен по отношению к методу (метод может находить свое выражение в ряде стилей). Стиль, кроме того, значительно более индивидуализирован по сравнению с методом; он проявляется в общих изобразительно-художественных приемах, преобладающих в тех или иных национальных культурах в определенное время, но способен объективироваться и в неповторимых чертах творчества отдельных художников (в этих случаях иногда неточно говорят об «индивидуальном творческом методе»). В определенной мере стиль можно рассматривать и как форму выражения, реализации метода, ибо метод, как уже упоминалось, не существует в «чистом» виде, вне конкретных художественных произведений с конкретными формами художественного выражения.

Однако понимание стиля как формы выражения метода было бы неосмотрительно

---

[8] H. Read. Education through Art. London, 1956, p. 100—101.

толковать расширительно — как форму проявления содержания. Другими словами, неправомерно ставить знак равенства между стилем и формой произведения в целом. Стиль и форма — понятия разнопорядковые (что, помимо прочего, позволяет пояснять одно понятие через другое). Необходимо иметь в виду, что форма (в том числе художественная) выступает обычно не только как организация, структура содержания, но и как категория, обладающая, наряду с содержанием, собственной структурой. В равной степени и метод, определяющий познавательно-оценочную, идейно-эстетическую сторону искусства, не может совпадать с понятием содержательности, ибо в «состав» последней входят и языково-знаковая и конструктивная стороны (точнее — эти стороны невычленимы из содержательности). Содержательность, следовательно, шире понятия метода, но относится к другому уровню. То обстоятельство, что рассматриваемые пары категорий обладают различными свойствами, нисколько не противоречит совпадению характера их взаимоотношений — идентичности вида и направленности связей.

Принятое допущение, кроме всего, позволяет смотреть на стиль как на фактор художественного творчества, играющий активную роль и влияющий на содержательную сторону искусства. Возникнув или синтезировавшись на базе определенного творческого метода, стиль оказывает обратное и подчас мощное воздействие на метод и в крайних случаях может прийти в противоречие с его основополагающими принципами. (Однако в этом взаимодействии определяющая роль в конечном счете принадлежит методу.)

Из сказанного следует ряд выводов, небезразличных для исследовательской и критической практики. Назовем три из них.

1. Идентичные или близкие средства художественного выражения могут «обслуживать» различные творческие методы. Поэтому не следует спешить с оценкой общего типа творчества и его «базиса» — метода, исходя только из формально-стилистических особенностей отдельного произведения (или группы произведений).

2. Внешняя непохожесть, подчас и кажущаяся несовместимость художественно-выразительных средств различных произведений не должны служить препятствием для поиска в них общих, глубинных, сущностных сторон; творческие принципы в этих произведениях — тип художественного видения человека и мира, понимание их взаимосвязи, то есть идейно-эстетические основы — могут совпадать.

3. Стили, выработанные или синтезированные — «приспособленные» тем или иным художественным методом, непременно подчинены раскрытию того видения личности и общества, которое характерно именно для этого метода. Однако не все художественно-стилистические приемы, привлекаемые «извне», могут органично вписаться в систему конкретного метода. В случае использования художником приемов, органически чуждых его идейно-эстетическим установкам, стиль, приходя в противоречие с базисной, познавательно-оценочной основой, не только «сопротивляется», но и оказывает негативное воздействие, размывая основы данного метода.

Широта художественных возможностей социалистического реализма предполагает использование целого спектра жанрово-стилевых направлений — в этом одна из отличительных его особенностей. Однако ни социалистический реализм, ни реализм критический не «всеядны». Они включают в свою орбиту лишь те художественно-стилистические приемы и средства, при помощи которых может быть проведен анализ человека и среды, раскрыта суть взаимосвязей между ними в том понимании, которое присуще этим методам.

Реализм допускал и допускает известную «деформацию» действительности, использование нетрадиционных, нереалистичных форм, фантастику, иносказание, интроспекцию — без учета этого трудно понять и оценить многие явления художественной жизни, особенно на Западе, как реалистические в своей основе. Однако степень деформации, степень условности реалистического изображения человека и мира не беспредельна, она определяется тем главным — социальным видением, что составляет основу метода. Переход уста-

новленных этим обстоятельством границ неизбежно ведет к отходу от жизненной правды, к сползанию с платформы реалистического метода. (Реализм не может без угрозы собственному существованию развернуто использовать, скажем, приемы беспредметного, абстрактного искусства или «искусства абсурда»: для объективного анализа любой из сторон отношений личность — социум они чаще всего попросту непригодны.) В этом смысле реализм — вопреки утверждению Роже Гароди — имеет вполне четко обозначенные берега.

На той же диалектической основе обратного воздействия — «размывания» основ метода пришедшими с ним в противоречие изобразительными средствами — может возникнуть и противоположный, внешне парадоксальный феномен: движение художника к правде жизни вопреки его взглядам и творческим убеждениям. К примеру, последовательно документизированное воспроизведение тех или иных событий, добросовестно реалистичная обрисовка характеров в определенных случаях способны воссоздать типические обстоятельства, выявить в жизни те истинные и существенные связи, которые объективно ставят произведение в реалистический ряд, хоть это и расходится с авторским видением мира и человека, а подчас и противоречит субъективным намерениям художника.

Именно здесь коренятся причины не столь уж редкого и всегда непростого, с точки зрения психологии творчества, несоответствия между в целом реакционными мировоззренческими, идейными установками художника, живущего в капиталистическом мире, и возможной прогрессивной ролью тех или иных его произведений, изображающих действительность с позиций реализма. Непреходящее теоретико-методологическое значение для оценки таких сложных случаев имеют принадлежащий Ф. Энгельсу анализ работ Бальзака-реалиста, создавшего шедевры проникновения в сущность отношений личности и общества вопреки политическим симпатиям Бальзака-легитимиста, и гениальное раскрытие В. И. Лениным внутренних противоречий и объективного значения творчества Льва Толстого.

Касаясь вопроса об обратном воздействии художественных средств на творческий метод (в случае их несоответствия) — воздействии все же чаще разрушительном, чем созидательном, нельзя обойти молчанием, что проявление этой закономерности возможно и в нашем искусстве, в творчестве художников, чья искренняя приверженность к основополагающим принципам социалистического реализма сомнений не вызывает. И все же одних субъективных намерений подчас, увы, оказывается недостаточно... Из ряда моментов, способствующих возникновению несоответствия намерения результатам, хотелось бы упомянуть об одном — связанном с обращением художника к поэтике романтизма.

Вряд ли нужно доказывать органичность и творческую плодотворность революционной романтики для социалистического искусства в целом и советского кинематографа в частности. И все же то обстоятельство, что едва ли не каждое яркое романтическое произведение вызывает споры, а в научной искусствоведческой среде почти не утихают дискуссии, подогреваемые периодическими всплесками романтических тенденций в творчестве, уже одно это обстоятельство свидетельствует, что дело тут не в индивидуальных вкусах. Это действительно так, ибо практика современного романтизма потенциально двойственна и может опираться на различные творческо-методологические основы.

Типология романтизма — дело чрезвычайно деликатное, и углубляться в него здесь не место и не время. Но об одном, пусть в общей форме, сказать нужно. Многолетняя полемика, которую, судя по всему, рано считать исчерпанной, достаточно четко разграничила позиции спорящих: по одну сторону оказались те, кто признает романтизм *стилистическим направлением* в рамках социалистического реализма, по другую — те, кто отстаивает права романтизма на художественную самостоятельность, склоняется к пониманию его как *метода*, сосуществующего с социалистическим реализмом.

Не будем приводить доказательств оппонентов, отметим только, что эти доказательства

представляются более убедительными у сторонников первой точки зрения. Ибо если признать, что идейно-эстетические основы современного нам романтизма — в отличие от классического романтизма прошлого — позволяют художнику видеть, знать и учитывать важнейшие социальные связи и закономерности, освоенные реализмом, если согласиться, что этому романтизму в самой высокой степени присуща гражданственность, партийность позиции, то что же мешает отождествлять его с методом социалистического реализма? Разве что традиционные романтические художественно-выразительные приемы, языково-конструктивные особенности? Но в таком случае и следует говорить о романтическом стиле (течении, направлении) социалистического реализма — не более.

Представляя же дело иначе, можно прийти к отождествлению жанрово-стилистической специфики, оформившейся на познавательно-аксиологической платформе романтизма, с самой платформой. При этом, из поля зрения ускользает диалектика связи, существующей между романтизмом-методом и стилем романтизма, не учитывается реальная возможность «отрыва» этого стиля от породившей его основы. (Видимо, в той же мере, в какой следует разграничивать понятия реализм и реалистичность, а также реалистический и реалистичный, следует четко различать романтизм и романтичность — романтический (относящийся к методу) и романтичный (относящийся к стилю). При таком уточнении абсолютно корректно звучит утверждение, что методу социалистического реализма наряду с реалистичными формами художественного выражения в полной мере присущи и романтичные, и совершенно непротиворечивым выглядит, скажем, определение реалистического произведения одновременно как произведения романтичного.)

Но это — в теории. А на практике?

Многие творения советской литературы, театра, живописи и, конечно же, кино обладают ярким романтичным обликом — их герои подчеркнуто неординарны, характеры своеобычны, обстоятельства, в которых они раскрываются, далеки от повседневности. Такие герои часто герои и в прямом, жизненном значении этого слова, они как бы приподняты над окружающим, в них прослежено лишь главное, составляющее их суть. И огромное большинство произведений такого плана совершенно недвусмысленно в выявлении основных социально-исторических связей, определяющих основные параметры метода. Яркой иллюстрацией сказанному может служить творчество одного из крупнейших мастеров социалистического реализма Александра Довженко — такие его произведения, как «Арсенал», «Земля» или «Щорс». Из более близких по времени произведений можно вспомнить многосерийный телефильм «Как закалялась сталь». Накал страстей, которыми живет герой картины, на крайнем пределе, действия, наполняющие его экранную жизнь, — скорее деяния: это непрерывный подвиг (почти невозможно представить такого Корчагина, допустим, жующего в кадре...). Здесь налицо все, что присуще поэтике романтизма, но может ли возникнуть хоть тень сомнения в принадлежности этого произведения к социалистическому реализму?

При всем том возможны случаи, когда последовательно проведенный принцип романтизации становится самодовлеющим и получает опору в романтической же познавательно-ценностной системе, то есть действительно обретает черты метода — разумеется, отличного, обособленного от метода социалистического реализма.

Когда и как это происходит? Очевидно, тогда, когда художник выделяет и заостряет жизненные связи лишь одного, специфически романтичного «регистра» и — вольно или невольно — оставляет без внимания другие, подчас весьма существенные. В этом случае обостренность индивидуального восприятия грозит перерасти в субъективизм, внешняя броскость изображения — обернуться утерей типического, тяга к необычному, повышенно эмоциональному — породить смысловые неточности, увести от жизненной правды.

Случаи подобного сдвига в сторону нере-

алистической платформы — платформы «автономного» романтизма можно увидеть на примере некоторых лент художественного кинематографа второй половины 60-х — начала 70-х годов. В таких произведениях (декларативно причисляемых авторами к разряду «романтических», «поэтических») подчеркнутая метафоричность изобразительного языка переросла в игру отвлеченными символами, элементы национального — часто архаизированного — стали поводом для любования этнографией, конкретные социальные конфликты оттеснились аллегорическими коллизиями, столкновениями «извечных сил» добра и зла.

Неизбежным результатом столь далеко зашедшей романтизации стало ослабление внимания к партийно-классовым критериям, уход от наиболее острых вопросов современности, нередкая внесоциальность, субъективизм в обрисовке событий, особенно — событий исторического прошлого.

Мы упомянули об издержках романтизации, поскольку проблема эта относительно актуальна. Но вопрос — в интересующей нас плоскости — стоит, разумеется, шире, поскольку любые стилистические (знаково-конструктивные) средства, в том числе и реалистичные, коль скоро они использованы излишне лобово, навязчиво, однобоко, без учета тех внутренних требований, которые предъявляет метод социалистического реализма, способны «раскачать» творческую платформу, деформировать ее, навязать не свойственные ей познавательно-ценностные ориентиры. И прямо разрушительными для нее могут оказаться попытки (к счастью, весьма у нас редкие) насильно «приспособить» к утвердившимся в советском искусстве идейно-эстетическим принципам откровенно чуждые, неорганичные для реализма стилистические формы, сознательно или бездумно заимствованные из арсеналов противостоящего реализму реакционного буржуазного искусства. «В искусстве нет и не может быть идеологически нейтральных средств, напротив, они являются своеобразным продолжением, развитием и концентрированным выражением весьма определенных идеологических принципов... Поэтому применение... приемов, форм, свойственных творчеству иных зарубежных художников, порой оборачивается заимствованием их идей, их взглядов на мир»[9].

И все же — еще раз: судить о методе, и прежде всего о социалистическом реализме, опираясь только на формальные, стилевые критерии, методологически неверно. Потому что социалистический реализм — понятие не формальное, но сущностное. Публицистически образно и точно говорил о социалистическом реализме советский кинорежиссер Ф. Эрмлер (это мысль из его выступления перед актерами в 1939 году): в любой своей работе деятелю искусства «надо уметь думать на основе тех научных данных, которые выработали Маркс и Ленин, — видеть движение вперед... Если понять, почувствовать глубоко, хранить в своем мозгу и в своем сердце это великое, святое слово коммунизм, это и будет социалистический реализм»[10]. Разумеется, не следует упрощать. Коммунистическая сознательность сама по себе не может гарантировать высокий художественный уровень любого произведения, заменить собой профессиональное мастерство, творческий талант. Но без нее искусство социалистического реализма существовать не может.

Действительно, принадлежность художника к школе социалистиечского реализма определяется не его приверженностью к тем или иным художественным формам, не стилистикой и не отдельными свойствами, раз и навсегда «закрепленными» за этой школой, но прежде всего и обязательно — пониманием основных, решающих закономерностей жизни, которое дает марксистско-ленинское мировоззрение. Манера, стиль, характер и жанр произведения, равно как те или иные его типологические признаки, вытекают из понимания художником-реалистом наиболее существенного и перспективного в человеке и обществе, подчинены ему. И ни в коем случае не наоборот — если, конечно, художник — убежденный реалист.

---

[9] Из опыта идеологической работы. М., Политиздат, 1973, стр. 116.
[10] «ИК», 1973, № 9, стр. 107.

С. Соловьев — Е. Левин

«В начале жизни школу помню я...»

Традиции и современность

Проблема основополагающих традиций революционного киноискусства, рожденного Октябрем, и их значения для развития современного советского кино всегда остро актуальна. Но особенно пристально мы задумываемся над ней в год 60-летия нашего многонационального кинематографа. Вопрос об идейно-художественных традициях, при всей его широте, сложности, многозначности, в конечном счете есть вопрос о единстве метода советской кинематографии на протяжении всей ее истории. Она убедительно свидетельствует о том, что это единство не ограничивает инициативу художников, не связывает их творческую фантазию, а, наоборот, стимулирует развитие самобытных индивидуальностей, открывает дорогу жанрово-стилевому многообразию и плодотворным, целенаправленным поискам, что еще раз было подчеркнуто участниками дискуссии о стилях советского кино, проведенной в прошлом году нашим журналом.

В этом году редакция намерена в рубрике «Клуб молодых» обсудить широкий круг вопросов, связанных с влиянием традиций на творчество молодого поколения советских кинематографистов. Редакция надеется, что это позволит более полно осветить преемственность творческих поколений нашего искусства, глубже осознать непреходящее значение его бесценного гражданского и эстетического опыта, воплощенного в традициях, которые всегда были и остаются питательной почвой и боевым арсеналом новаторства.

С. Соловьев. Чтобы беседа кинорежиссера и киноведа не походила на диалог глухих, давайте договоримся сразу: я — не теоретик и не стану пускаться в отвлеченные рассуждения о традициях вообще и о новаторстве тоже вообще. Все, что можно было сказать о традиции, понимаемой в каноническом, академическом смысле слова, по-моему, уже сказано. Я могу объяснить только то, как я понимаю, что такое традиции нашего киноискусства для меня. Может быть, окажется, что я понимаю их неверно, а то, что я называю традицией, на самом деле ею не является. Но для меня важно одно — и это не означает, что я пренебрегаю теорией или общепринятыми толкованиями — для меня главное вот что: традиции действительно существуют, без них нет развития искусства, без них невозможно понять себя в нем и работать ответственно, сознательно. Однако скажу сразу же: традиция для меня живет в самом художнике.

Е. Левин. *Стало быть, исходный пункт у нас общий: традиции существуют, искусство без них развиваться не может. Эта точка зрения не является общепринятой — скажем, декаденство и модернизм ее отрицают. Но мы знаем, что культура в целом есть прежде всего система традиций. Точнее, она — способ существования живых традиций и их взаимоотношений с новым опытом. А искусство может быть определено как диалектика традиций и новаторства. Отрицание или непонимание традиций, этой живой памяти культуры и искусства — невежество. Есть, правда, и традиции, так сказать, отрицательные, но и они — реальность общественного и духовного бытия, их нельзя сбрасывать со счета, однако мы будем говорить о традициях положительных.*

Они — живая память культуры, кровеносная система искусства. Мы хорошо знаем и не имеем права забывать, что основополагающие традиции социалистического кинематографа

были заложены его пионерами — революционными новаторами первого поколения советских киномастеров. Их новаторство и стало содержанием базисной традиции, мощно питающей нашу кинематографию по сей день. Поэтому она является традицией новаторства. Нередко традицию понимают примитивно, неверно, как нечто музейно-архивное, застывшее, архаичное. Всему традиционному придается негативный смысл: это, мол, архаика, мертвая догма, отживший канон, мешающий развитию искусства. Спору нет, живой опыт предшественников можно омертвить, представить в виде каталога непререкаемых правил, которым якобы надо неукоснительно следовать. Однако неверное понимание традиций, довольно, к сожалению, распространенное, требует особо пристального внимания к этой в самом деле сложной проблеме. Ведь говоря о животворных традициях советского кино, мы имеем в виду не только наследие классики, но и совокупный общественно-эстетический опыт нашего киноискусства 40—60-х годов. Недавнее прошлое, опирающееся на огромный опыт, для нас само уже становится его органической частью, звеном традиции, требующей дальнейшего развития. В этой связи очень важно то, как понимает проблему традиций ваше кинематографическое поколение, начавшее самостоятельно работать в середине 60-х годов. Как оно воспринимает, познает опыт предшественников — опыт не только в узкопрофессиональном смысле слова? Какие его аспекты вам наиболее близки? Что в нем вызывает неприятие, желание спорить? В конце концов, каждый профессионал обязан знать свое дело, свой предмет, и в предмет кинематографа входит и получаемое каждым поколением творческое наследие. И тут наивной позой был бы отказ от размышлений над своим отношением к этому наследию, от раздумий над тем, как молодой художник объективно соотнесен с ним.

— Как соотнесен? Вопрос нелегкий, сразу и в двух словах на него не ответишь. Начну, на первый взгляд, издалека, чтобы на самом деле вести разговор по существу. Я всегда с хорошей завистью думаю о тех художниках, которые имели счастье всерьез приобщиться к искусству в раннем возрасте. Вот Марина Ивановна Цветаева: по ее словам, сколько она себя помнит, всегда с ней был Пушкин, и не только как имя — как особый художественный мир. Она рано вошла в сферу высочайших духовных запросов, а не просто в отцовскую библиотеку. Или Сергей Сергеевич Прокофьев. Он начал сочинять рано, в восемь-девять лет серьезно судил о музыке, так что высказывания пятидесятилетнего композитора не так уж сильно отличаются от суждений начинающего музыканта. Можно привести и другие примеры ранней творческой зрелости, которой способствовало непосредственное окружение с его художественными и бытовыми традициями.

Ничего подобного у меня не было. Была обычная школьная жизнь, которая началась в 1951 году. Вся культура, все искусство были в моем распоряжении, но я не могу припомнить никаких художественных откровений и переживаний. Первым моим серьезным контактом с искусством, который поначалу пусть на минуту, но вырвал меня из пределов быта, поднял над его уровнем и перенес совсем в иную сферу, был фильм «Летят журавли». Это был контакт вовсе не «киноманский», даже не осознанный тут же как приобщение к подлинному творчеству, а естественный, пусть случайный, однако непосредственно жизненный, практический — и уже духовный. До сих пор помню чрезвычайную степень потрясения четырнадцатилетнего подростка — отнюдь не романтического и не мечтательного — ничего такого во мне не было, а вполне делового, прозаического, крепких рационалистических правил. Меня буквально шатало от стенки к стенке. Собственно, понять я ничего не мог. Почему в этом кинотеатре, в котором я был сто раз, смотрел разные фильмы, заранее зная, когда кого изловят, пристрелят, кто кого обманет, пристыдит, исправит, кто на ком женится и для чего, — почему в этом зале я вдруг буквально стал сам не свой? Множество фильмов проходило, души не задев... Я был, как многие и тогда и теперь, потребителем зрелища. А «Журавли» оказались чем-то иным, я же — измененным человеком. Я видел на экране близких и знакомых мне людей, я жил с ними одной

жизнью. Помню, я тогда себе не поверил: может, со мной что-то случилось? Какая-то психологическая аномалия? Пошел еще раз. Знал, когда Вероника швырнет печенье, но задолго до этого момента начинало сильно стучать сердце, перехватывало дыхание, и снова — ощущение неведомой раньше преддурноты, когда убивают Бориса... Смотрел картину раз пятнадцать. Сегодня читаю о том, как старшее поколение смотрело «Чапаева»: он повлиял на формирование сознания и нравственности и моего поколения. Но тут я могу с полной ответственностью говорить не только о себе — таким воспитателем, приобщителем к духовной жизни культуры и искусства, а значит, к его традициям, стали для нас и «Журавли» Виктора Розова, Михаила Калатозова, Сергея Урусевского, Татьяны Самойловой, Алексея Баталова. О том же рассказывал както Глеб Панфилов. И если подростки тридцатых годов надеялись на то, что Чапай всетаки выплывет, то я на каждом просмотре страстно желал, чтобы Борис не погиб, а Вероника его дождалась и была счастлива. Вот это безнадежное желание совершенно невозможного счастья героям было тогда очень серьезным моментом нашей духовной биографии, важным показателем формирующегося нравственного сознания. «Журавлям» я признателен в этом смысле как факту внеэстетическому.

— *Как явлению самой жизни?*

— Да! Как природному, скажем, явлению. Это чрезвычайно важно, по-моему, и в принципе, и для понимания того, как входят в сознание и в опыт традиции. Они входят в явлениях, которые воспринимаются не как специфические, цеховые, искусственно созданные, а как факты самой реальности, без которых традиций попросту не бывает. Ведь и Толстой для нас уже не просто писатель и не только сочинитель историй и персонажей, а природное явление — наряду с солнцем, деревом, пейзажем, воздухом. Он — часть породившего и окружающего нас мира. Теперь я «Журавлям» благодарен и профессионально. Но до этого надо было ленту пережить.

— *И тем открыть всего себя искусству, культуре, традициям?*

— Культура ведь не усваивается, как информация, как сопромат. Она тебя пронизывает, как электрический ток. Недавно я снова посмотрел фильм. Конечно же, настоящие ленты не стареют! Они ведут сложную, таинственную жизнь лжесмертей и возрождений: в киноархивах идут грандиозные процессы. Одни картины как бы впадают в полузабытье, в летаргический сон, другие — просыпаются, оживают, наполняются новыми соками. У нашей киноклассики — например, у Эйзенштейна — тоже ведь непростая, не гладкая судьба — и его фильмов и всей эстетической системы, потому что, вероятно, никакая традиция не работает автоматически. Ей всегда мешает мода. Мы помним горячечную моду после «Журавлей» на ручную, «субъективную» камеру. Да и сами авторы оказались на время ее пленниками.

— *«Я — Куба»?*

— Да. Мода ушла, а традиция осталась. «Журавли» живы и сейчас не столько своей формой — она может и устареть, — а своей неумирающей духовной функцией. Она для меня — основное содержание традиций нашего искусства. Обладать духовной функцией — вот главное!

— *Спорить с этим не приходится. Но согласитесь, что духовная функция должна быть выражена в определенной идейно-эстетической системе, воплощена в художественную форму. Вне художественной формы говорить о традиции в искусстве — значит, по-моему, оперировать бессодержательными абстракциями. Если «Журавли» устареют, как они будут функционировать в качестве явления духовной жизни?*

— Они не устареют! Я уже говорил и повторю: настоящие фильмы не умирают. Они могут отойти на второй план — по разным причинам, их могут не смотреть десятилетиями и даже забыть, а потом приходит снова их время, и они занимают свое законное место в системе культурных ценностей.

— *Иными словами, традиция «Журавлей», раз уж мы говорим пока только о них, не закреплена жестко за формой этого фильма, она, видимо, живет, развивается и в других образных системах, в другой поэтике, и тут важно*

понять, как и почему данная традиция порождает именно эти эстетические явления, а не иные.

— Вполне возможно, но меня интересует другое. Не умирают и несут традицию те произведения, в которых явлен преображенный мир. Мир «Журавлей» — такой знакомый и новый, незнаемый, другой, в тысячу раз более богатый, интересный. Я его таким, оказывается, не видел, не знал, не понимал, что таится в его глубинах, что скрывается за внешним, за видимостью. В этом преображенном мире прежде всего поражала и потрясала неклишированная драматургия — вот речь и зашла о форме! — нестандартное развитие конфликта и сам конфликт, до того нашему экрану неизвестный. По правилам, Вероника должна была непорочно ждать Бориса, и вот он возвращается, а в доме уже накрывают свадебный стол. Если он погибнет, она должна хранить ему верность, целиком отдаться любимому делу, и в финале мы увидим ее доброй, благостной старушкой, в окружении молодежи... Авторы «Журавлей» отбросили схемы — это акт не только художественный.

— *Как и всякое новаторство.*

— Со схемами отброшено и определенное отношение к действительности!

— *Недоверие к ней?*

— Утверждена традиция доверия к жизни! Действие настолько реально, что вот знаешь: Вероника не встретит на вокзале Бориса, не побежит к нему с цветами, он погиб на наших глазах, — но было и осталось желание его приезда. Здесь фабульный ход включает самое дорогое — ход души, ход сопереживания. Сопереживания еще эстетического — и уже сверхэстетического, природного, тканевого сопереживания. Фильм завершился, но не закончился в нашем сопереживании.

— *Он вошел в жизнь, из которой вышел.*

— Поэтому он не умрет, хотя и устареет частично.

— *Кое в чем уже устарел. Но духовную функцию сохранил. Видимо, потому, что его новаторство не исчерпывается решением художественных задач. Это был ответ на запрос времени, участие в движении общественной мысли, в разговоре о самом важном. Авторы «Журавлей» взяли на себя свою долю ответственности за судьбу искусства и культуры. Вот урок! Конечно, их поступок продолжает и развивает корневую традицию отечественного искусства, питающую наш кинематограф в целом.*

— Не знаю, имеет ли это отношение к нашей проблеме, не могу сформулировать, что такое «тканевое сопереживание», но все то, о чем вы говорите и с чем я согласен, для меня существует как непосредственное восприятие художником своего времени, действительности, как ее открытое, естественное переживание — всем существом, каждой клеткой. Без этого в искусство не войти и в традицию не включиться. И зрителя своего не найти — такого, чтобы он не глазел на экран, а «тканево» сопереживал! При этом я понимаю, что художественные открытия «Журавлей» не на пустом месте возникли и не рассеялись в воздухе, как «легкое дыхание». То сверхэстетическое сопереживание, которым я обязан фильму, результат новаторства, опирающегося на глубокую традицию нашего искусства.

— *Новаторства, ставшего традицией для нового периода. Но для вас, если я верно понял, «Журавли» воплощают не определенную художественную традицию, а традицию создания преображенного мира?*

— Да. Вы настаиваете на связи традиций и новаторства. Я не спорю. Но если от общей постановки вопроса перейти к конкретному анализу, то важно понять, что же нового дал фильм, как он дал это новое. Как создан его художественный мир, какими средствами? Может быть, вполне традиционными? Или старыми и новыми вперемежку? Но в любом случае перед нами — активная художественная вселенная, потрясающая зрителей. Чему научила традиция авторов «Журавлей? В картине ведь нет ничего необычного, чрезвычайного ни в одном компоненте. Вместо грубой мелодрамы дана смягченная, приглушенная, но все же мелодраматическая история. Не могу сказать, что мне показали то, чего я никогда не видел, — скажем, жерло марсианского кратера. Нет, все это я в жизни видел — по отдельности.

— Вот именно — по отдельности. Разрозненно. А фильм дал новое художественное качество, он ведь живет как целое, и сочетания, казалось бы, знакомых элементов дают нечто совсем неожиданное. Скажем, подвижная камера, экспрессивное освещение и многое другое использовались и раньше, кто спорит. Но такой художественной формы в целом, как в «Журавлях», наше кино еще не знало. Иначе вас не поразил бы по-новому преображенный мир. В нем мелодраматическая история стала драматической.

— Все это так, но это другая сторона проблемы. А для меня первостепенной важности традиция, без которой я себя не представляю, состоит в том, что «Журавли» ввели меня в личностный авторский мир, в очень сложное эстетическое пространство, которое есть уникальный личностный мир художника. Этот мир трудно поддается определению. Не уверен, что его учитывает теория традиций и новаторства. Но он так же реален и так же важен, как сама действительность. Эстетическая традиция воспринимается через него, то есть не только произведение ее несет и воплощает, а и сам художник — его биография, судьба, характер, тип мышления. Поймите, я не отрицаю традицию в обычном смысле слова. Я только объясняю, что она живет в самом авторе.

— Не отделенном от его творчества?

— Разумеется. Да и как можно эти вещи разъять? Разве не мог и не может историю — внешнюю канву событий — Наташи, Андрея и Пьера изложить любой другой писатель? Пожалуйста! Фабула в его распоряжении. Добросовестно опиши Бородинское сражение, реконструируй Шевардино, дай нам тот же, что у Толстого, объем информации. Но «Война и мир» не получится: в ней — Толстой, весь, целиком, каким он был в процессе работы над романом. Вычленим автора из произведения — ничего не останется. Нужна личность, необходимо духовное поле огромного напряжения, в котором жизненный материал превращается в произведение искусства — в личностный мир автора. И он становится тебе близок — как живая плоть современного искусства, как духовная функция и как традиция.

— Чем вы объясняете такую близость и то, что одни художники вам родственны, а другие чужды?

— Меньше всего я это объясняю похожестью на меня самого! И тогда, когда я начинал работу в кино, и теперь мне ближе всего мастера, делающие совсем не то, что хочу делать я. Питающиеся другими художественными традициями — в узком смысле слова. По-моему, величайшее заблуждение — полагать, что контакт легче и быстрее всего устанавливается с творчеством мастера, который мыслит и чувствует так же, как ты. Для меня контакт в подобных случаях, затрудняется. Единомышленники — это прекрасно. Однако родство в искусстве устанавливается и по каким-то иным, более глубоко залегающим законам, по более запутанным и хитроумным коммуникациям, хотя и их можно изучить.

— Сделать это просто необходимо.

— Но родство надо почувствовать. В метрике может быть написано что угодно. Допустим, очевидно, что ни в одной из моих работ нет ничего общего с художественной традицией, которую продолжал и развивал Сергей Павлович Урусевский. И каждый с этим согласится. Известно, что традиции, которые унаследовал этот удивительный мастер, обладали четким и ярким лицом. Это опыт фотографии Родченко, строгость архитектурного конструктивизма 30-х годов... Внешне ничто не совпадает. И все же Урусевский оказал на меня огромное влияние. Можно ли сказать, что тем самым я подключился к традиции, которую он выражает?

— К традиции в узком смысле — вероятно, нет. Иное мировосприятие, иная поэтика. Однако есть, по-видимому, более общая основа, и надо бы понять, что она собой представляет.

— Ведь не выдумал же я родство, которое осознаю как факт и ощущаю памятью! Когда я, подросток, понял, что «Журавли» обладают надо мной необоримой, магической властью, я стал думать — а что она такое, в чем она? Однажды мне попалась фотография рабочего момента: у аппарата Урусевский, на нем ватник, шапка, ноготь сбит, а за оператором — Татьяна Самойлова. Меня как током ударило. Значит, все, что я видел на экране, что каза-

лось мне таким естественным, природным, несотворенным, все это рукотворно! Создано! А позже пришла мысль: раз это рукотворно, значит, я могу понять, как это сделано. И научиться! Михаилу Ильичу Ромму — мне посчастливилось поступить к нему — больше, чем мои сценические и экранные студенческие работы, нравились мои сценарные замыслы и то, что я тогда пробовал писать. И вот однажды — я был на четвертом курсе — меня зовут в общежитии к телефону: звонит Урусевский. Это поразило меня не меньше, чем если бы на другом конце провода был, скажем, апостол Павел. Зачем я понадобился Сергею Павловичу? Оказалось, Ромм рекомендовал меня Урусевскому в качестве сценариста! «Михаил Ильич говорил мне о вас, я бы хотел, чтобы вы написали для меня сценарий о Есенине». Я просто оцепенел. Мое состояние поймет каждый. И с того дня началось мое общение с Сергеем Павловичем. Меня ни разу не покидало сознание, что я пью чай не просто в одной из московских квартир и разговариваю не просто с одним из операторов. И представьте себе — ничего у нас не получилось! Я написал тогда сценарий, и в чем-то он Урусевскому даже нравился. Но оба мы ощущали, что это был не его материал. Не его фактуры, темпы, ритмы, не его вселенная. А то, что он предлагал, я решительно не мог принять, вобрать в себя, как ни пытался: это было не мое! Все усилия оказались напрасными. Зато я узнал и лучше понял оператора Урусевского, мне полнее открылся его мир и стал от меня неотделим. Это не родство душ, не близость индивидуальностей, не схожесть манер. Художественный опыт Урусевского впрямую мне чужд, если под опытом понимать императив: «снимай так». Но если говорить о творчестве как о личностном мире, как о пейзаже души, то Урусевский — это мое, без чего я себя не представляю. Как это соотносится с проблемой традиций, не знаю. Главное для меня — внутренние закономерности авторского мира, преображенного мира, пусть не открытые теорией, не сформулированные, но делающие его живым, неисчерпаемым, неустаревающим. Все, что делал Урусевский, вся его жизнь, судьба, биография — все это серьезная традиция. А Михаил Калатозов? Конечно, я знал и помнил другие его картины, сделанные до «Журавлей», и не верил, что они принадлежат ему. Я не хочу ругать их или хвалить. Они заняли свое место в истории советского кино. Но это ленты, которые меня не коснулись. Во ВГИКе я посмотрел «Соль Сванетии» и понял: ничего невероятного не произошло, просто в «Журавлях» художник вернулся к самому себе.

— А что значит — к самому себе? Он ведь менялся. К истокам? К своему материалу? Мировосприятию? И вернулся ли? Может быть, пришел? Нашел себя наново? В той традиции, которая одна только и могла его питать?

— Он вернулся к своей духовной родине. «Соль Сванетии» и «Журавли» — картины очень сопрягаемые. Их родство освещает творческую судьбу Калатозова, которую я считаю по-настоящему драматической. Имеющей прямое отношение к проблеме традиций и новаторства, к поискам своего пути в искусстве.

Думая о Калатозове, я думаю о доверии художника к себе, о степени этого доверия, об ответственности перед своим местом и своим долгом в искусстве. «Соль Сванетии» и «Журавлей» шедеврами делает развернутый в них грандиозный пейзаж души человека, который хочет со-общаться с людьми, со-общить им нечто для них важное.

Фильмы, которые мне близки, включают меня в новую и одновременно знакомую, узнаваемую, систему идейно-эстетических координат. В ней знакомое предстает преображенным. Традиция для меня воплощается в братстве преображенных миров. Их ансамбль — это и есть культура. Не абстракция, а в том реальном ее существовании, которое мы воспринимаем и в которое включаемся.

Точно так же я отношусь к Шукшину. Мне кажутся наивными рассуждения о том, что его сила — в каком-то особом знании жизни, в натуральности и натуралистичности описаний и бытовых подробностей. Многие плохие писатели знают и описывают жизнь куда полнее. Ну и что? Глубочайшее заблуждение думать, что Шукшин был более «натурален», чем Тарковский в «Зеркале», и поэтому имел зри-

тельский успех. Мир Шукшина — чрезвычайно преображенный, чрезвычайно сложно устроенный. Не знаю, у кого система эстетических координат сложнее — у Тарковского или у Шукшина. Что же такое — традиция Шукшина?

— То, что вы сказали о художественном мире Шукшина, относится и к традиции, которая его питает: она очень сложна и не сводится к проблеме взаимоотношения двух форм культуры и духовности — деревенской и городской. Но чтобы ее осознать в полной мере, надо изучить творчество Шукшина в целом и в развитии, а не как сумму тем, мотивов, характеров.

— В этом все дело! А не в том, что «Калина красная» — замечательный фильм, поэтому, мол, ей надо следовать. И не в том, что вот рассказы его превосходны, а романы слабее. Шукшин нечленим и в своем внутреннем единстве дает уникальный личностный, преображенный мир. Нелепо утверждать, что Шукшин — реалист, а Тарковский — неизвестно кто, может, сюрреалист или «солярист», поэтому традиция Шукшина важнее и нужнее. Абсурд! И тот и другой обладают богатейшим личностным миром, и традиции, их питающие, вероятно, различны, но одинаково необходимы нашему искусству. Не нужно его обеднять! У мастеров — свой строительный материал. Один тебе знаком более, другой — менее. Вот и вся разница. Для культуры и для традиции неважно, из какого материала строить. Главное — что строить. Лишь бы образовалась духовная сфера, магнитное поле, в которое я попадаю и которым питаюсь. Фильм — это живой организм. Я не думал специально над тем, какую традицию нашего социалистического кино развивает Глеб Панфилов. Или Марлен Хуциев. Я воспринимаю их картины как выражение их отношения к действительности, причем идейное содержание, тенденция не существуют для меня отдельно, как нечто такое, что можно вычленить, рассматривать отдельно и потом назвать традицией. Хочется наследовать не абстрактную идею-тенденцию — она и так живет в сознании, определяет его — и не художественную форму, в которую якобы можно облечь идею. Хочется наследовать умение создавать произведение, способное потрясать или хотя бы всерьез волновать твоего зрителя. В нем, в этом произведении, будет и тенденция, которая мне дорога, будет идея, рожденная временем, сопряженным со всей нашей революционной историей, будет форма, которую я должен найти, открыть, обосновать, утвердить в ее преемственных связях и в ее новизне. И если вдруг фильм получится, станет живым организмом, тканевым единством, преображенным миром, родственным другим таким же мирам, — это и будет означать, что я включен в традицию нашего киноискусства — и в широком смысле слова, и в узком.

— И вам этого достаточно?

— Вполне. По крайней мере, сейчас. В будущем, возможно, мне потребуется дать себе более полный и точный отчет о художественных истоках, о преемственности. А пока очень хочется избавиться от формального толкования и традиций и новаторства. Поможет ли мне лозунг — скажем, такой: «Давайте развивать традицию эпического кинематографа»? Я к нему отношусь с величайшим уважением. Люблю нашу эпическую классику.

Я был бы счастлив, если бы сегодня появился фильм, равнозначный картине «Мы из Кронштадта». Но можно ли по желанию развивать традицию в ее прежних формах? Хорошо зная, что она — классическая и в этом смысле живая, недогматическая?

— Как показывает практика, эпический кинематограф рождается тогда, когда художник не только осознает, но ощущает, воспринимает свое время как ключевой, решающий перелом, поворот всемирно-исторического масштаба. Понимание эпического величия эпохи, надо полагать, сопрягается с эпическим «тканевым переживанием» этого величия, если позволите воспользоваться вашим выражением. Но каждое время рождает свою эпическую форму.

Копирование формы — бессмысленное занятие. Она постоянно преобразовывается — в ваших «преображенных мирах». Потребность в эпических киноформах заявляет о себе сегодня весьма настойчиво. Фильмы Ю. Озерова «Освобождение» и «Солдаты свободы», картина Е. Дзигана «Железный поток» заслуживают в этой связи пристального изучения. Как отвечают

они общественно-эстетическому требованию времени? Что нового в них найдено? Что развито в аспекте художественной формы? Все это непростые вопросы, связанные с общими закономерностями развития нашего кино в целом, с диалектикой традиций и новаторства на его современном этапе. Традиция — это прежде всего, как мне кажется, общественно-эстетический ориентир и актуальная культурная ценность, живущая и практически, в разных видах и в сознании художников. Придет ее время — традиция «возродится». Это будет означать, что она и не умирала. Но возродится ведь не стихийно! Конечно, одного желания развить эпический кинематограф, раз уж мы о нем ведем речь, мало: нужно, чтобы время заговорило его устами. Но оно не заговорит, если мы не поймем, что настал час эпоса на экране! Ясное понимание задач времени пусть идет в ногу с «тканевым переживанием» времени!

— У художника, я думаю, это две стороны медали: понимание и переживание неотделимы, в каком-то смысле, если не вульгаризировать, это одно и то же. Эпический кинематограф требует художника-эпика — и по складу мышления, и по темпераменту, и по мироощущению и нравственно-психологической фактуре. А такого художника рождает время. Тут сложная взаимосвязь и взаимозависимость. Традиция воплощается в типе художника, во всем его творческом и человеческом облике — я это уже говорил и не устану повторять. Вне личностного мира автора традиция — всего только эстетическая категория, а что мне с ней делать, как ее понять, почувствовать?

— И не надо «вне мира!» Но без категорий вам тоже не обойтись. Попробуйте осмыслить хотя бы свой творческий опыт на уровне его конкретных явлений — ничего не получится. Вы останетесь эмпириком, не сумеете его ни понять, ни проанализировать, ни обобщить. Наше конкретное существование феноменологично, как говорят философы, однако наше самосознание и тем более историческое сознание — это уже уровень не отдельных феноменов, а суждений, категорий, абстракций. Традиция — это и теоретическая абстракция и конкретное явление. Другое дело, что формула не должна заслонять или подменять живое явление искусства. И вы, когда говорили о том, какое значение имеет для вас творчество Урусевского, философствовали. Согласен: художник не может питаться формулами, ему нужна традиция во плоти, в живом организме фильма и в судьбе, в биографии автора. Но для меня, например, традиция как теоретическое обобщение конкретного эстетического опыта — такая же реальность, как фильмы и судьбы.

— Разница в индивидуальном восприятии традиции, вернее, в способе ее «присвоения».

— Только ли? Не хочу настаивать, но думаю вот что: при том, что вы ощущаете родственные явления «тканево», вы не можете этим ограничиться и работать бессознательно, вам придется рано или поздно осмыслить свое место в системе идейно-эстетических координат и осознать свою роль в движущейся традиции.

— Для меня это вопрос бесспорный. Проблема в другом. Я уверен, что Калатозов, ставя «Журавлей», прекрасно понимал, ч т о он делает, и связь нового фильма с «Солью Сванетии» осознавал глубже, чем кто-либо другой. С ответственным отношением к глубоко понятой традиции связана, по-моему, и зрелость Шукшина. Я хочу сказать о другом. Хочу подчеркнуть, что художник идет не от теоретически сформулированной потребности, а от личностного видения и переживания времени. Объективную потребность — скажем, возрождения или развития наинужнейшей традиции — он должен открыть как личный способ создания своего художественного мира.

— Для меня любая традиция живет не только в личном мире автора, но и в практике искусства, только мы ее не всегда узнаем, потому что она оплодотворяет многие другие художественные явления, другие формы.

Мы согласны в том, что эпического художника рождает время. Но что это значит практически? То, что в этом времени, в его содержании, фактуре, в его воздухе и почве живет и традиция! Как художественная реальность, пусть растворенная, неузнанная в лицо, и как потенция, как возможность ее реализации. Каждая эпоха в искусстве, по-моему, пронизана током традиций — и положительных и

отрицательных, они сплетены в единую ткань. Тот, кто из нее вырывается, все равно сохраняет с ней связь. Одним традиция — камень на ногах, другим — крылья. Но вне «ткани» работает только дилетант, ремесленник, графоман. Художник укоренен в традиции, хочет он того или не хочет. Осознает ее или не осознает. Спорят, правда, что лучше: первое или второе.

— Однозначного ответа тут нет. Бывает, понимание преемственности связывает руки, лишает смелости и самостоятельности. Я не отрицаю, что художник творит сознательно и отдает отчет в своих корнях, знает или ищет свою родословную. Я боюсь только умозрительности в понимании традиций, которую нельзя разделять на идейность и художественность...

— *Партийность и мастерство...*

— Форму и судьбу автора. О себе могу сказать одно: хочется наследовать судьбы и поиски — те, в которых отразилось время, выразилась его наполненность, его перспективы. Не понимаю тех, кто сводит традицию к определенной идейной концепции, к мировоззрению. Смешно и нелепо отрицать его основополагающее значение. Но в его сфере в нашем искусстве существуют различные традиции, и в этом — его богатство, жизненная сила. А если говорить о единой, общей, всеохватывающей, то вот она: традиция самостоятельного поиска жизненной и художественной правды. Она не позволяет искать преемственность только в фильмах: поиск правды идет через судьбы, биографии, через внутренний мир художника.

И еще одна опасность: благостное понимание традиций классики. Ведь она — непрерывные искания, противоречия, драмы и трагедии духа и мысли. Но как часто еще мы сталкиваемся со школярским юбилейничаньем! Из школы я вынес представление о русских писателях самое умиротворенное. Вот Пушкин — на рисунке он красиво стоит, откинув голову, на берегу моря, на фоне красивых облаков, ветер развевает его плащ, он отвел руку со шляпой и готов, кажется, запеть романс на свои слова... Он доволен и счастлив, все у него в полном порядке. Вот Лев Николаевич на другом рисунке, стоит босиком на теплой земле, он только что пахал — на заднем плане поле и соха — однако ноги у него чистые, вымытые, он благостно смотрит на нас из-под нестрашных кустистых бровей, ласковый ветерок треплет его шелковую бороду... Вулканические жизни представали почти безмятежными, борьба с несправедливостью как-то не оставляла следа в сознании, потому что отношение школы к классике было благостным. Оно нет-нет да и проявляется и по отношению к нашим 20-м годам — необыкновенно сложным, противоречивым, напряженным, бурным. А в некоторых книгах по истории кино — на́ тебе — готовая традиция, бери и наследуй, будь умницей, не упрямься. Я очень люблю «Окраину» Бориса Барнета. Это подлинно новаторский фильм — школа мастерства. Однако наследовать надо не «Окраине», а Барнету. И Всеволоду Вишневскому — его творческому и нравственному миру, а не рецептам создания пьес. Эйзенштейну — как художнику и гражданину, а не «Потемкину», по хорошо изученным кононам которого, следуя им логически, ничего нового создать нельзя.

Калатозов, Урусевский — это богатые личностные миры, выразившие свое время. Таковы для меня Геннадий Шпаликов, Ирина Купченко. У Шпаликова была своя внутренняя тема, без нее, по-моему, нет настоящего сценариста, традицией тут не прикроешься. Купченко богаче, содержательнее, ярче любой своей роли, самой интересной — а ведь каждый актер должен быть значительнее своей роли. Без этого о какой традиции может идти речь? О формальной? Как вы относитесь к Отару Иоселиани?

— *С уважением и надеждой.*

— Очень рад это слышать. А какие традиции он наследует? Традицию документального отношения к действительности? Традицию притчевости грузинской литературы? И то и другое есть в его фильмах. Но в этом ли дело? Может быть, Иоселиани развивает традиции Виго, его «Аталанты»? Или фильмов режиссера Ольми? Я их посмотрел и поразился: до чего близки эти художники! У нас шла картина Ольми «Вакантное место», ее, кажется, никто толком и не смотрел, а мастер замечательный. Так вот, я спросил Отара Давидовича, видел ли он

картины Ольми. Он ответил, что не видел и впервые слышит это имя. Отдельными гранями творчество Иоселиани близко многим художественным явлениям, но само оно — органическое образование, живущее своей жизнью. Проблема питающих его традиций сложна и не может быть решена вне личности Иоселиани.

— Да, он один из тех, кто в лучших своих картинах стремится наследовать традицию ответственности художника перед общенародным целым. Она завещана нам пионерами советского кино и продолжена вторым кинематографическим поколением — И. Савченко, Н. Шенгелая, М. Роммом, С. Герасимовым, Ю. Райзманом, М. Донским, — если говорить о режиссерах. Она передана нам. Вы получили ее непосредственно из рук Михаила Ильича Ромма.

— Он был тем, кого я с гордостью называю своим учителем, хотя и стесняюсь писать это слово с большой буквы. Первую лекцию он начал обыкновенно, как и во всех своих мастерских: «Режиссуре научить нельзя, режиссуре можно научиться». Вся его педагогика сводилась к тому, чтобы научить нас учиться. Найти, понять себя, свою дорогу, определить свое лицо и не терять его. Мне трудно говорить о Ромме, оперируя общими понятиями. Общепринятые определения к нему не подходят. Я ощущаю их искусственность. После «9 дней одного года» кинематограф Ромма стали называть интеллектуальным. Он только пожимал плечами. Признанного лидера этого кинематографа, Алена Рене, он терпеть не мог: считал его фильмы выхолощенным анализом работы головного мозга. Поэтому, думая о том, какие традиции передал нам Михаил Ильич, я прежде всего вспоминаю его уникальную личность. Вспоминаю простые вещи, почти мемуарного свойства. Первую лекцию, например. Он говорил о Мейерхольде, о его замысле «Пиковой дамы», о теоретическом наследии Эйзенштейна, которое тогда, в 1962 году, еще мало кому было известно и самим Роммом только еще начинало изучаться. Я могу восстановить в памяти почти все, что он говорил. Но важно не только это. Ромм на лекциях много курил и непрерывно ходил по аудитории. И с первой лекции я не вынес ни одного абстрактного вывода, указания, совета. Вынес некую чару, исходившую от него.

Теперь читаешь книги о нем. В них точно охарактеризованы различные периоды его творчества, эти исследования, конечно, очень полезны. Но для меня основная сила и красота его таланта — не могу это сформулировать — заключается в необыкновенном артистизме многомерной человеческой личности. Она выражалась не только в фильмах, словах, она не во всех его фильмах полностью выражена. Ромм постоянно развивался, открывал себя, искал новые пути. Но это были не головные поиски, не умствования: он шел таинственным путем артистизма. Он приводил нам слова Мейерхольда, который говорил своим актерам так: запомните, что бы вы ни играли — драму, комедию, трагедию, — вы тогда будете играть хорошо, когда станете получать от своей игры удовольствие. Вот для Ромма, по-моему, это и было самое главное. В нашем меняющемся времени он хотел найти ту форму творчества, которая приносит радость и художнику и зрителю. Поиск этой формы я считаю одной из традиций, которые передал нам великий мастер. Из всех его картин мне дороже всего «Обыкновенный фашизм». Во-первых, потому, что время, в которое он был создан, для меня дорого, во-вторых, в этом фильме самым явным образом и наиболее полно выразилась личность Ромма. Эта картина не только исследование корней и природы фашизма. Перед нами вольное, чувственное волеизъявление художника о будущем и о нашей ответственности перед ним. Вот художественная традиция, которая мне близка.

И еще один случай вспоминается мне всегда, когда я думаю о Михаиле Ильиче. После института я снял фильм по пьесе М. Горького «Егор Булычев и другие». Когда я его монтировал, то в соседней комнате Ромм монтировал «Мир сегодня». И вот время от времени в железную дверь раздавался громкий и властный стук. Дверь открывалась, на пороге появлялся Ромм и говорил: «Вставай, пойдем покурим». На моем лице ясно выражалась растерянность: я был как раз на середине монтажной фразы, или мучился над подрезкой плана,

или пребывал в отчаянии от нехватки необходимого кадра. «Перестань, — говорил Ромм, — ученическое тщание никогда не украшало художника. Пойдем покурим». Мы выходили в курилку, садились около урны, полной окурков, и Ромм начинал рассказывать. До деталей помню один его рассказ. «Осенью 1968 года мы были с Германом Лавровым в Париже. Решили снимать для «Мира сегодня» студенческую революцию. А в Париже дождик сыплет. Народу на улицах — никого. Мы — туда, сюда, в Латинский квартал, на улицу Сорбонны — опять никого. За окнами уютно горит свет, играет музыка, сидят молодые люди и мирно беседуют. Побродили мы по городу — снимать совершенно нечего. Тогда я подошел к консьержу и говорю: «Простите, а где у вас тут происходит студенческая революция»? Он на меня посмотрел, как на сумасшедшего, и отвечает: «Что вы, господин, какая же в октябре революция? В октябре холодно, и все революционеры сидят дома. А революция у нас происходит в мае, при благоприятных климатических условиях». И Ромм начал хохотать. Потом вдруг стал серьезным и спросил, как у меня идут дела. Я ответил — ничего идут дела, может, вы бы посмотрели? Ромм закурил: «А как ты его снимаешь, Булычева? Весело? — Зачем же весело? Весело его вахтанговцы в свое время ставили, а я — очень даже печально, все-таки трагедия, человек умирает, прожив жизнь зря. Талантливый человек! Под старость подбил бабки, ничего, кроме жалкого лоскутного одеяла из вранья, сложить не мог. Что уж тут веселого? — Перестань. Нет страшнее трагедии, чем трагедия с весельем, и нет страшнее веселья, чем с привкусом, с жутким холодком драмы. Может быть, все-таки в этом-то и весь секрет. Я вот уже совсем старый, а так вот и думаю. Потому что это правда».

Это была моя последняя встреча с Роммом. И вот сейчас, думая о нем, я не могу вычленить однозначную мораль, вывод, рецепт из всего того, что он нам дал. Я, конечно, понимаю, какую роль он сыграл в нашей творческой судьбе, понимаю и то, что его личность уже от нас неотделима. Традиции Ромма? Конечно, конечно. О чем тут спорить. Но вот помню я полутемную курилку, желтую лампочку без абажура, окурки в урне, пепел сыплется, рассказ о Париже... Помню его печаль по поводу того, что у меня нет «душевной широты и щедрости», чтобы с весельем объять жизнь и трагедию Булычева. Моя сердечная любовь к этому человеку связана именно с этим — не только с его фильмами, а с его личностью. В ней собрались, синтезировались, преобразовались все периоды нашего кино. В ней жила его основополагающая традиция, теперь уже неотделимая от всего того богатства, которое я для себя определяю просто: внутренний, личностный мир художника. Традиция гражданской ответственности, о которой мы говорим, как нельзя лучше характеризует то, что было главным для Ромма.

— Она — наше драгоценнейшее достояние. Мы не можем забывать, что гражданская ответственность перед общенародным целым — и традиция и норма советского искусства, она родилась вместе с ним и оплодотворяет его. Практика показывает, что, отпав от нее, художник скудеет, засыхает, мелеет. Мне кажется, что разговор о конкретных художественных традициях должен учитывать эту основополагающую — именно она питает плодотворные поиски жизненной и художественной правды, о которых вы говорили. Не дает размениваться на пустяки, изолгаться, продешевить свою жизнь.

— Помните, Толстой писал в дневнике, что главное в художественном произведении — это душа автора...

— ...И когда автор пишет, читатель прикладывает ухо к его груди...

— ...И говорит: дышите. Толстой написал это незадолго до смерти. Это можно рассматривать как формулу творчества и как завет. Дышать — вот главное. И если ты действительно живешь в своем времени, если фильмы твои живут и сообщаются со зрителем, значит, ты звено в цепи, ты кому-то наследуешь, чью-то работу продолжаешь.

Алла Демидова

Вторая реальность

В детстве я записала в своем дневнике: «Какое же это счастье — быть актрисой. Сегодня ты живешь в XVI веке, завтра в XX, сегодня ты королева Англии, завтра — простая крестьянка. Ты можешь по-настоящему пережить любовь, стыд, ревность, разочарование через великие творения и великие роли. Тем самым ты как бы расширяешь свою жизнь. А чем шире и многообразнее жизнь — тем меньше страха перед смертью. Ведь ты свое уже получил!»

Когда я сидела в театре и перед началом открывался занавес — со сцены чуть-чуть веяло прохладой, я думала — вот ведь там, на сцене, и воздух-то другой, особенный.

Теперь, стоя за кулисами в ожидании начала спектакля, иногда с температурой, в легком платье, на сквозняке (во всех театрах мира на сценах почему-то сквозняки), я в щелочку занавеса смотрю в зал и думаю: боже, какие счастливые! Они сидят в тепле, в уютных мягких креслах и ждут чуда...

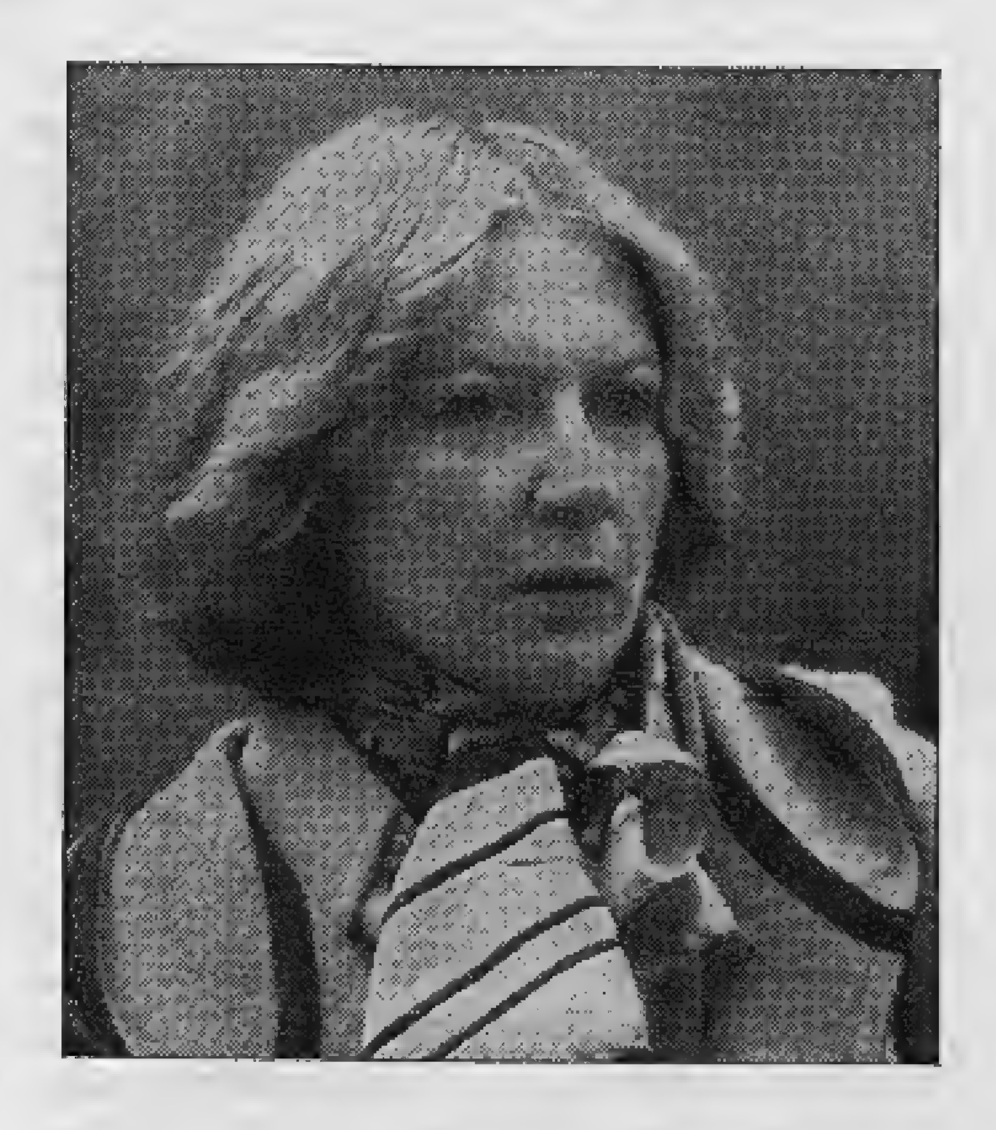
Как-то после вопроса: «Где вы работаете?», одна женщина мне сказала: «Счастливая, каждый день ходите в театр»...

Вот и сегодня у меня съемка, а вечером спектакль. Встаю я в 6.30 утра, хотя я гипотоник и утром до 12-ти вялая, ничего не соображаю и не умею. В 8 часов я уже сижу на гриме. Всегда гримируюсь сама, не доверяю гримерам, хотя ненавижу этот процесс ужасно. Каждый раз забываю — с чего начинать. Пытка продолжается часа два. Потом на площадке, долго, нудно переругиваясь с режиссером и другими актерами, разбиваем сцену на мизансцены и планы. Объявляется перерыв. Я не обедаю во время съемок, поэтому в перерыве опять сижу в гримерной, как неприкаянная, в тяжелом парике, стянутая корсетом. Болит голова. После перерыва долго собираются, раскачиваются, потом снимают не мои планы. Я жду. Приблизительно за 40 минут до конца смены приступают ко мне. Ставят свет. Болят глаза. Я уже устала. От ожидания и бездейст-вия. Помреж посматривает на часы. Я опаздываю на спектакль. Наконец — хлопушка. Снимают очень трудный для меня кусок, со слезами, с переходом настроения. Конец. На бегу сбрасываю костюм, парик, почти не разгримировываюсь — некогда,— бегу на спектакль. В машине перебираю в уме только что отснятый кусок и с ужасом понимаю, что сыграла его не так, как нужно и как бы хотела. В самом мрачном настроении влетаю в театр. «Вишневый сад». Опять грим, костюм, парик. Перед началом спектакля, когда мы стоим за кулисами, лихорадочно в уме перебираю всю роль, особенно останавливаясь на трудных для меня кусках — «подводных рифах». Выхожу на сцену. С первых реплик своих товарищей понимаю, что многие не в форме, не хотят слушать друг друга. Играют нехотя. Очень медленно — для меня — раскручивается первая часть акта — ожидание приезда Раневской. А мне нужен совсем другой их ритм, я в него «впрыгиваю». Хотя только что кому-то доказывала за кулисами, что стремление во что бы то ни стало создать эффект темпа может привести лишь к искусственной живости — мысль всегда должна предшествовать слову. Но сейчас мне во что бы то ни стало нужен их ритм, пусть ненаполненный, но — ритм. Раздраженная, хотя в таком настроении почти не могу играть, я пытаюсь поднять сцену. Схлестнулись глазами с Высоцким. Он, чувствую, чем-то недоволен. Своим. И еще эта неудобная для ме-

---

Из одноименной книги, подготовленной к печати изд-ом «Искусство».

ня мизансцена на детском стульчике. Стараюсь скорее этот кусок проскочить. Вроде бы промахнула. Слава богу. Выход Пети Трофимова. Здесь у меня очень трудный, один из самых опасных кусков роли — крик, слезы (я не люблю и не умею кричать): «Гриша, мальчик мой, утонул... Для чего? Для чего, мой друг!» Продираюсь сквозь деревья (настоящие), кресты, кресла и думаю о том, чтобы не зацепить платьем о гвозди, которые натыканы со всех сторон. Ругаю себя и рабочих, что они оставляют гвозди на сцене, а я после спектакля забываю им об этом сказать. В антракте переодеваюсь. Пью очень крепкий кофе, чтобы физически дотянуть до конца. После спектакля раскланиваемся. Я смотрю в зал. Они так же хлопают, не больше, не меньше — шел ли спектакль хорошо или из рук вон плохо. Вяло разгримировываюсь. Вяло, в плохом настроении, уставшая, опустошенная, еду домой. Пытаюсь что-то съесть, что-то прочитать, ложусь. Пытаюсь заснуть, а в голове опять и опять прокручивается, как в плохом надоевшем фильме, сегодняшний неудачный день. Ругаю себя и мучаюсь из-за того, что неправильно сыграла кусок в картине. Но нельзя же быть 10 часов на старте! Надо было бы отказаться от съемки, но как-то с годами мой максимализм притупился, и я уже думаю, что уходить с площадки, срывать съемку неэтично по отношению к другим актерам, которые так же ждут, как и я. Ведь недаром же я с усмешкой отношусь к актрисам, которые капризничают на площадке. Правда, капризы капризам рознь, некоторые капризы я понимаю и охотно бы сама покапризничала: почему это я должна отвечать за непрофессионализм других работников, за плохую организацию производства, ведь перед зрителями же — я. Однако капризничать не умею, не научилась, к сожалению. И если будет нужно, опять буду вставать в 6 утра, мокнуть под дождем с температурой, играть, пусть после 10-часового простоя, самые свои ответственные эпизоды (как в «Шестом июля», когда речь Спиридоновой снимали под конец смены). Но почему-то тогда я была в форме, значит, можно было сохранить ее и сегодня... И на своих товарищей по театру напрасно злюсь — может



быть, у них день был труднее моего... Но все-таки зачем разговаривать за сценой почти в голос, когда у меня на сцене самый трудный момент роли! Ворочаюсь с боку на бок. Не могу заснуть. Теперь уже окончательно. 4 часа ночи. Встаю. Пью чай. Смотрю в окно напротив: дом, кооператив работников какой-то промышленности, — ни одного освещенного окна. Счастливые люди — они-то спят. Нет, вот вроде бы зажглось одно окно. Тоже кто-то мается. Все-таки легче. Принимаю снотворное. Сплю.

●

— Вы когда-нибудь чувствовали себя счастливой?

— Я не знаю, что вы под этим подразумеваете. Те секунды гармонии в себе самой и в окружающем? Это бывает редко. Отчего они возникают? От солнца, от хорошего слова близкого человека, оттого, что ничего не болит...

— А после спектакля или удачной съемки?

— Пожалуй, нет. Всегда чем-нибудь бываешь недовольна: «игра» — конечный результат зависит от тысячи взаимосвязанных причин. Гармонии добиться трудно.

— А после чужого удачного результата?

— Счастье — вряд ли. Хорошее настроение, желание работать — пожалуй.

Я хочу предупредить читателя, что моя книжка — не монолог и не «самоописание». То, что много лет назад казалось смешным, я сейчас вспоминаю с грустью, трагическое — с юмором, праздничное — буднично...

И все-таки я включаю сюда кое-какие мои старые интервью, напечатанные в свое время в журналах и газетах, хотя и не считаю исчерпывающими ответы на вопросы, от которых нужно было бы или отмахнуться шуткой или писать целый трактат.

Я проработала в театре около 15 лет. Срок небольшой для того, чтобы что-то сделать, но достаточный — чтобы кое-что понять в профессии.

Раньше, когда я не была актрисой и слушала выступления артистов или читала про них, мне было интересно все: и как говорят, и во что одеты, и что у них было в детстве, и над чем работают, и как работают.

Почему же сейчас, выходя, например, на сцену на встречах со зрителями и лихорадочно перебирая жизнь в памяти (я никогда не готовлюсь к выступлениям, так как все зависит от зала), почему же сейчас я думаю, что об этом говорить — неудобно, об этом — неинтересно, об этом — бестактно?.. Как сохранить меру откровенности, меру дозволенного и недозволенного?..

Как умно и тонко отвечала на записки Б. Ахмадулина на своем творческом вечере в Доме литераторов! Она нашла удивительную середину откровенности и замкнутости, недоговоренности и полной искренности. Правда, это порой зависит от степени доброжелательности зала.

Часто обо мне, в качестве комплимента, говорили: «Она не похожа на актрису». На вечере Ахмадулиной мой сосед повернулся ко мне и сказал с восхищением: «Какая прекрасная женщина! Актриса!»

На бумаге вроде бы быть откровенной легче. Ты один на один с чистым листом.

Так что же, помимо внешних причин, меня сдерживает писать бездумно и безоглядно?

— Как рано вы стали думать о театре?

— С самого детства мечтала быть «великой актрисой», хотя в семье у нас нет актеров.

— Все мальчики и девочки...

— Мечтают стать актерами. Правильно. И, судя по письмам, это особенно проявляется почему-то в восьмом классе.

Я же мечтала о театре, мне кажется, еще в детском саду. И в драматических кружках участвовала чуть ли не с детсадовского возраста. Потом училась в балетной школе при театре Станиславского и Немировича-Данченко, но должна была уйти из четвертого класса. В общем, я мечтала быть актрисой — и только великой.

Пришла на консультацию к педагогу В. И. Москвину в училище имени Щукина. Даже не могла волноваться, ведь всю жизнь (!) готовила себя к этому. Спросили: «Какую школу окончила?» Ответила: «Фестьсот двадцать фестую».

— Девочка,— сказал мне Москвин,— с такой дикцией в артистки не ходят!

Опять все рухнуло. Балерина из меня не получилась... Актрисой никогда не стать. Что делать? Конечно, трудно было расставаться с тем, что казалось предрешенным. После долгих мучений, борьбы с самой собой, решила все бросить, круто изменить образ жизни, даже образ мышления. «Крест на мечте». И, конечно — в 16 лет все воспринимается в превосходной степени,— крест на жизни.

Поворот — так поворот. Пошла в университет на экономический факультет. И старалась учиться как можно прилежней. Заглушала в себе мысли о театре, запрещала думать о нем. В студенческий театр при МГУ поступать боялась. И только на третьем курсе не выдержала — пошла.

● ●

Однажды я случайно попала в один клуб, где занимались комсомольские работники. Среди прочих секций там была секция массовиков-затейников. Когда все молодые люди разделились на группы, я, конечно, пошла посмотреть именно на этих — как же их учат, чему и что

это за смельчаки, добровольно пожелавшие стать массовиками-затейниками?

И что же я увидела? Их было человек тридцать-сорок. Они расселись по углам большого зала. Они молчали и с трепетом ждали, когда их начнут учить. Некоторые хихикали в кулак. Кто-то загородился газетой. У кого-то слетели от волнения очки. Когда их стали вызывать — знакомиться, представляться,— видно было, как каждому из них трудно оторваться от стула, а тем более выйти в круг. Все они ужасно, мучительно стеснялись, и вдруг я обнаружила, что все они, как на подбор,— самые застенчивые из застенчивых, некрасивые, сутулые, близорукие, одни краснели пятнами, другие заикались, шепелявили, и никто не умел танцевать. Или боялись. И когда обучавший их известный массовик-затейник совсем отчаялся, перестал улыбаться и острить, видимо, понял, что весь его гигантский опыт не поможет ему расшевелить эту аудиторию, он предложил им игры, как в доме отдыха,— что-то искать с завязанными глазами или прыгать в мешках. Тут некоторые из них немного осмелели — с завязанными-то глазами легче, кажется, что никто не видит, и в мешках они прыгали с удовольствием, с каким-то облегчением. А в общем, это было зрелище мучительное, стыдное, и, я думаю, из этой затеи ничего не вышло. Но все-таки было интересно, почему же в массовики-затейники пошли добровольно именно те самые ребята, которые пишут письма в журнал «Наука и жизнь» или известным психиатрам: «Что такое застенчивость? Как научиться не краснеть, не робеть перед чужим порогом, перед незнакомым человеком?» Кстати, в журнале им отвечали весьма утешительно — мол, с возрастом все образуется само собой, много ли вы знаете застенчивых стариков? Их просто не бывает, застенчивых стариков. Прочтя такое, каждый, конечно, начинает перебирать всех знакомых стариков. Я тоже перебрала знакомых стариков и не согласилась с журналом: есть застенчивые старики, есть даже болезненно застенчивые, как будто никогда и не пытавшиеся преодолеть свою застенчивость.

Иногда детей учат плавать, просто бросая в воду — пусть барахтается как хочет. Но я видела мальчика, который сам бросался с пристани, не умея плавать. Он закрывал глаза, прыгал, выныривал и барахтался кое-как, только бы зацепиться за сваи. Те массовики-затейники в клубе тоже пришли испытывать себя, преодолевать себя, познать свои возможности — через невозможное. Глядя на них, хотелось и смеяться и плакать — это был своего рода театр, островок искусства, который иногда случайно обнаруживается прямо среди жизни и надолго запоминается. За него, за этот островок, заплачено мучительными минутами преодоления страха и стыда, отчаянием, бессонницей, мечтами о несбыточном — ведь все эти ребята хотели невозможного.

Писать о себе, о своей профессии, о том, что тебя волнует... Ведь это неловко. И давать интервью — тоже неловко. Отделываться общими фразами, но боже мой, сколько таких безликих интервью печатается каждый день. И все-таки печатают. И почему такой интерес именно к актерам? Ведь литератор же не пишет о том, почему он написал ту или иную книгу. Чем крупнее писатель — тем он меньше дает интервью.

Как прекрасно написал Гоголь о Пушкине: «Даже в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный, ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там — история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель слышал одно только благоухание, но какие вещества перегорали в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может слышать».

Но ведь эти слова о целомудренности результата. А как бы мне хотелось узнать: «какие вещества перегорали в груди поэта». Может быть, я точнее оценивала бы и результат?

Писатели в этом смысле целомудреннее актеров. Они хранят тайны творчества при себе, и только по письмам и дневникам мы можем догадываться о «растрепанной действительности», о повседневной жизни, о страстях, перегоревших в груди.

Казалось бы — «читать чужие письма нельзя», но почему же весь мир читает письма Пушкина, Толстого, Байрона, Шоу?.. Потому, что, зная о результате и вторгаясь в жизнь художника,— например, читая письма его и к нему, записные книжки,— мы как бы заглядываем в тайны творчества, живем в иной, нам неведомой реальности.

И вот тут-то у меня появилось название книги: «Вторая реальность». Название мне очень нравилось, но друзья говорили, что это заумно и скорее относится к теории относительности. А я хоть и играла в научно-популярном фильме «Что такое теория относительности» роль ученого-физика и с умным видом объясняла несведущим артистам Грибову, Вицину и Полевому эту великую теорию, сама в ней, конечно же, ничего не поняла. Меня пугают сами термины типа «теория относительности». И в бесконечных спорах с моим приятелем, физиком, членом-корреспондентом АН СССР Юрой Осепьяном — «зачем нужна наука и зачем нужно искусство» — я, когда мне было нечего возразить, загораживалась фразой то ли Верлена, то ли Валери: «наука простых явлений и искусство явлений сложных». Эта фраза всегда вызывала у Юры миролюбивый смех — как знак, что, мол, конец, сдаюсь. Но тем не менее «науку простых явлений» я уже и не пытаюсь понять. Хоть в этом и звучит доля женского кокетства: ах, мол, я ничего не понимаю в технике. Кстати, в технике я действительно ничего не понимаю. Как, впрочем, и в кокетстве — но лучше об этом помалкивать, это стало такой же стертой, надоедливой истиной, как признание почти всех актрис: «Я боюсь летать на самолете». И еще: «Перед премьерой я ужасно волнуюсь».

И все же название «Вторая реальность» мне нравилось. Оно было для меня объемным, многосмысловым. Где-то я прочитала у одного немецкого философа разговор с сыном:

« — Папа, в человеке есть бог?

— Есть.

— А в животных?

— Есть.

— А в растениях?

— Есть.

— А в растениях, которые отражаются в зеркале?

И тут я не знал, что ему ответить».

Для меня вторая реальность — растения, которые отражаются в зеркале, и для меня они иногда более реальны, чем в жизни. Все мои роли на сцене и в кино для меня более реальны, чем моя жизнь «на досуге», где я к этим ролям только готовлюсь.

Но эта «вторая реальность» реальна не только для меня, но и для зрителей.

Когда зритель смотрит на сцену, он как бы смотрит на себя в зеркало и даже не просто в одно зеркало, а в два, три... Помните в «Гамлете» монолог Актера о Пирре? Гамлет объясняет нам, что это слезы актерские, ненастоящие: Актер плачет из-за Гекубы, до которой ему нет дела. Мы, зрители, верим гамлетовским словам и верим, что «актер проезжий этот», говоря о Пирре и Гекубе, плачет и живет страстью фиктивно, по-актерски, а за кулисами будет смеяться и рассказывать анекдоты. Но когда после этой «фиктивной» актерской страсти мы видим страсть самого Гамлета — его слезы кажутся нам настоящими, реальными. Хотя и совсем не такими, как наши слезы, боли и радости, с которыми мы пришли в театр. Но если мы пришли в театр со своим «быть или не быть» — оно немедленно зарезонирует в унисон с «быть или не быть» Гамлета.

Как в сцене «мышеловки», где бродячие актеры изображают фиктивных короля и королеву, фиктивную картину убийства отца Гамлета, а король и королева, настоящие, смотрящие это представление, приходят от него в ужас, потому что их злодеяние на фоне этого фиктивного преступления оказывается еще реальнее.

Это как если бы вы с зеркалом подошли к другому зеркалу и ваше изображение отобразилось бы в нем босконечное количество раз. Или как если бы на картине была бы нарисована другая картина, так же хорошо, как и первая. Какая картина более реальна? А если бы вторая картина была бы нарисована лучше первой — это ведь очень часто случается на сцене и в кино, — помните, например, фильм Трюффо «Американская ночь»?

Съемочная группа, выведенная в этом фильме, для меня более реальна, чем съемочная группа самого фильма — такая же, как десятки других, очень похожих друг на друга на всех континентах, групп. И вот почему: актер, режиссер, помреж, реквизитор перестали быть на экране просто конкретными людьми имярек — они стали художественными обобщениями, символами, типами, вобрали в себя всю правду наблюдения, авторской мысли. И эта «вторая реальность» стала оттого богаче обыденной жизни.

В связи с этим вспоминается одна старая китайская легенда.

В некую пору живые существа в мире зазеркалья имели свой, отличный от людей земли, облик и жили по-своему. Но однажды они взбунтовались и вышли из зеркал. Тогда император силой оружия загнал их обратно и приговорил к схожести с людьми. Отныне они были обязаны только повторять земную жизнь.

Но — гласит легенда — так не будет продолжаться вечно. Отраженные тени зазеркалья однажды проснутся и вновь обретут независимость, заживут своей, неотраженной жизнью...

Так и искусство — порой оно болеет склонностью к прямому копиизму. Но истинное искусство никогда не было просто бесстрастным зеркалом. Сила и богатство второй реальности — в ее объемности, многомерности, синтезе всех тех черт, которые как бы без всякой внутренней связи разбросаны по жизни. Искусство вскрывает эти связи, находит их систему и создает глубоко осмысленную картину действительности.

Вторую реальность.

Вот о «второй реальности» и о пружинах творчества, о результатах, которые выливаются из задуманного, об особенности актерской профессии мне и захотелось поделиться с читателями.

И потом... Актерская профессия — единственная из творческих профессий, где зритель тоже участвует в творчестве. Чтобы приобщить его к нашему искусству, чтобы он полнее, осознаннее, как соавтор, участвовал в творчестве, актеры и делятся с ним теми мыслями, тревогами, всем, что невозможно высказать со сцены или с экрана, а только на бумаге или в интервью, делятся знанием о своей профессии, о второй реальности, о творчестве.

●

— Скажите, когда вам было шестнадцать, когда вас не приняли в театральное училище, у вас не возникало желания обратиться к какому-нибудь актеру, чтобы он посоветовал, как жить дальше, что предпринять?

— Нет, конечно. При чем тут посторонние люди? Разве могут они прописать чудодейственное лекарство, и разве можно вообще жить по каким-то рецептам? То, что хорошо и правильно для одного, может стать пагубным для другого. Как это объяснить растерянным мальчикам и девочкам, которые приходят ко мне домой или пишут письма с одним и тем же вопросом: «Как стать актером?»

— Вам много пишут? И вы отвечаете?

— Много. Особенно после выхода какого-нибудь фильма с моим участием; словно бы зрители вдруг вспоминают: «Ах, да, еще Демидова есть, вроде бы умная, пусть посоветует...»

Письма оставляют двойственное ощущение. С одной стороны, «крик души», а с другой — слишком уж явное отсутствие самостоятельности. Читаешь как будто бы серьезные слова о мечте, а потом вдруг «пришлите пожалуйста, адреса всех театральных институтов, какие нужно подавать документы и в какие сроки, что надо делать на экзаменах...» Неужели молодой человек, с детства мечтающий стать актером, к шестнадцати годам все еще не имеет элементарного представления о полюбившейся профессии, не проявляет ни малейшей активности, не читает газет и журналов, посвященных театру и кино? Мне это непонятно. Так же, как непонятен вопрос: «Как стать похожей на вас?» Думаю, что каждому человеку нужно стремиться во всех случаях оставаться самим собой, а уж в особенности актеру. Найти свой путь в искусстве. Идти по проторенному пути легче, но это не приносит радости. Даже грибы не ходят собирать гуськом.

— Основываясь на своем опыте, что бы вы посоветовали тем, кто начинает свою жизнь в искусстве?

— Никогда не изменять себе. Больше себе

доверять. Не терять человеческого достоинства. Особенно в нашей вторичной, зависимой (от режиссуры, от публики) актерской профессии. Желание нравиться — пожалуй, главный недостаток актеров. Это может быть простительно на сцене, хотя — по мне — это и там не перестает быть недостатком. Нельзя нравиться всем. Нужно найти точный адрес, для кого играешь роль, равно как — для кого пишешь книгу или рецензию, для кого снимаешь фильм...

●

Я не знаю ни одного актера, у которого бы не было поклонников. Я не знаю ни одного театра в Москве, который бы пустовал, ни одного спектакля, после которого бы не было аплодисментов.

Стереотип устраивает почти всех. С ним легко. Но поначалу талант узнает и открывает только талант. Затем идет долгое привыкание к только что открытому таланту, а потом уж привычка превращается в поклонение.

«Новое пробивается в борьбе со старым». «Талант всегда до поры до времени одинок». Эти истины давно открыты, и никто уже с ними не спорит.

Талант, профессия, мастерство и призвание. Какая между ними разница и взаимосвязь?..

Талант, по-моему, не может быть, например, непрофессионален, но мастерство без таланта возможно. Любая профессия, по моему убеждению,— это призвание. Актерская — в особенности. Ибо нигде так явно не бросается в глаза несоответствие человека и выбранной им профессии, как в искусстве. Не надо бояться, что не успеешь сыграть какую-то роль, надо бояться того, что рано или поздно тебе скажут: «А король-то голый».

Овладев мастерством, ты еще не мастер, как это ни парадоксально. Чем должен обладать актер? Воображением, чуткостью, эмоциональной заразительностью, спокойствием, мышечной свободой, умением хорошо говорить, слушать, изящно двигаться. Но эта азбука, это ремесло актера. Овладев этим, актер еще не становится актером в том плане, в каком сейчас от него требуют роли, требует жизнь.

Когда мы говорим о современном актере, мы имеем в виду прежде всего его индивидуальность. Мы забыли значение этого слова. Индивидуальность — это то, чем человек отличается от других людей. Индивидуальность — это значит видеть и н а ч е. И чем ярче и глубже эти черты, тем больше мы ценим это в талантливом человеке, ибо талант — это сила ви́дения. Об этом мы хорошо помним в живописи, в литературе, например, а вот от актера мы почему-то требуем, чтобы он обязательно походил на нашего соседа дядю Мишу. Или Марью Матвеевну. Или на нас с вами.

Настоящего актера отличает неповторимость. Актеры иногда обижаются, что у них «воруют краски», то есть что-то им присущее копируют. Но ведь то, что можно повторить,— недорого стоит. Нельзя подражать тому, что у актеров зовется «сотой интонацией», нельзя подражать неповторимости. Я поэтому-то и не люблю вводы в чужой рисунок роли и не люблю два состава на одну и ту же роль. Ведь для каждого актера, если он — индивидуальность, нужно особое место в спектакле, особый рисунок, который повторить нельзя.

По моему убеждению, каждый человек может хорошо сыграть одну роль один раз. Особенно в кино. Чтобы быть профессионалом, нужно одну роль уметь играть тысячу раз как «впервые». И уметь играть разные роли в пределах своих возможностей. А эти возможности — коридор, широту которого определяет мера таланта.

На первых курсах театральной школы нужно совершенствовать, шлифовать свои природные данные. Не стараться сразу играть то, что, может быть, никогда и не придется играть в своей жизни, то есть не работать на первых порах на «сопротивление материала». На первых курсах лучше обращать больше внимания на развитие собственных, природных способностей: заниматься произношением, голосом, жестом, пластикой. Совершенствоваться через усердную работу. Не останавливаясь. Не давая себе «передышки», потому что такие паузы в работе зачеркивают уже начатое и потом каждый раз надо начинать сначала. Я это знаю по себе и по другим актерам. Я помню, как трудно было стать перед камерой Смоктуновскому в «Степе-

ни риска» — после двухлетнего перерыва в кино из-за болезни глаз.

И еще надо не спешить. Не суетиться — «а вдруг не успеешь...» Даже трава прорастает через асфальт, а уж талант, если он в тебе есть... Все равно прорвется. Того же Смоктуновского мы узнали, когда ему было за тридцать. Я замечала, что у талантливых людей сидит внутри какой-то «стержень», что ли. Что бы они ни делали, чем бы ни занимались, вроде бы побочным — все, как в воронку, закручивается в их дело.

Таких людей отличает еще и одержимость. Пятнадцать лет Ю. П. Любимов почти не выходил из своего театра. Каждый день с десяти утра до трех часов дня — репетиции, иногда мучительные, но всегда в полную силу, в напряженном ритме.

В спектакле Любимова «Товарищ, верь...» был прекрасный театральный образ: выходил лучник и, медленно натягивая тетиву, выпускал стрелу. Стрела летела в «десятку» — в цель, в середину белого листа бумаги...

Такой одержимости, целеустремленности, целенаправленности творчества, как у Любимова, я лично не встречала почти больше ни у кого в искусстве. Этим качествам можно позавидовать и, если есть силы,— перенять.

Ведь материал и сырье актера — это не только его жизнь и чувства, это еще жизнь и чувства других. Нужно научиться остро наблюдать жизнь, встречаться с интересными людьми, изучать проявления человеческого сердца, человеческих поступков.

Хорошие актеры, я заметила, почти всегда «ведуны», то есть, зная человеческий характер, они могут предугадать поступки людей.

Помимо изучения своей профессии и изучения характеров людей, нужно учиться у других искусств. Чаще ходить в театры, кино, слушать хорошую музыку, читать прекрасные книги, посещать выставки. Это формирует вкус и вырабатывает чувство отбора. Хороший чужой результат в искусстве всегда подхлестывает к работе, хочется и самому сделать что-нибудь хорошее; плохой результат учит, как не надо делать. Правда, пока все это окна и форточки в чужой мир, но самому заставить людей смотреть на мир через свою форточку — это уже свойство таланта, а умение быть в этом убедительным — это мастерство, а невозможность ничем другим заниматься — это уже призвание.

●

Вы никогда не задумывались, почему так много драматических актеров? Почему девочки и мальчики мечтают быть актерами, а не скрипачами, не пианистами, например, если их влечет исполнительская профессия?

Ответ напрашивается сам собой: потому что играть на сцене или в кино кажется очень просто. А чем лучше актер, тем легче кажется его работа со стороны.

Как-то в кино видела хронику боя быков. Знаменитый тореадор очень легко, почти не двигаясь, а только шутя поводя плащом, убивал быка. Казалось, выйди на арену — и ты сможешь сделать то же самое.

Нет ничего легче актерской профессии!

Пианист, чтобы держать себя в форме, каждый день по несколько часов должен сидеть за роялем. А есть актеры, которые обходятся даже без ежедневной пятиминутной гимнастики и при этом хорошо играют.

Но в то же время нет ничего труднее профессии актера.

Для того чтобы стать хорошим актером, недостаточно каждый вечер выходить на сцену в чужом костюме и несвоим голосом взволнованно говорить чужие слова. Недостаточно заражать своим весельем, волновать своими страданиями, ведь это умеет делать и знакомый дядя Миша — сосед по лестничной площадке, рассказывая о своих горестях.

Нужно уметь творить.

Во всех искусствах творец отделен от материала, из которого он творит.

Для того чтобы получилась скульптура, скульптор, творец, сначала создает в уме образ, затем ищет материал, из которого будет создан этот образ, и от этого материала, по прекрасному выражению Родена, отсекает все лишнее, оставляя только то, что видит своим творческим взглядом.

Великое счастье актера (а может быть, трагедия, смотря как к этому относиться) состоит в том, что актер одновременно творец и

материал, скульптор и глина, исполнитель и инструмент.

Инструмент актера — его тело, голос, мимика. Но если он хочет играть не на балалайке в три струны, а на скрипке Страдивари, предположим, нужно шлифовать свое тело, свои движения, мимику лица, выразительность голоса, добиваться совершенного владения каждым мускулом. Но и этого мало. Инструмент сам по себе еще не делает играющего на нем мастером, художником. Скрипка Страдивари может попасть в руки Иегуди Менухину — и это будет гениально. А может — ремесленнику без слуха, чувства стиля и вкуса, и, боже мой, что он с ней сделает!

Но, допустим, актер великолепен и как инструмент и как исполнитель. Однако и это еще не все. Прекрасный рояль может быть расстроен, и тогда даже Рихтер не сумеет извлечь из него чистый звук. Значит, актеру необходима еще и способность мгновенно настраивать себя, включаться в рабочее состояние, входить в атмосферу спектакля, сцены, в жизнь образа. А для всего этого нужна воля, активная творческая воля, опыт и работа.

Но как работать?

Я знаю актеров, очень много работающих над ролью и пьесой. Они долго говорят на репетициях в застольный период и ищут смысл между строк, забывая о первом плане текста. Они любят комментировать автора, открывая у него намерения, о которых автор, возможно, и не думал. (Признаюсь, что к таким актерам принадлежу и я. Единственно, я не люблю говорить о роли много, когда над ней работаю, этот процесс идет подсознательно и в слова не облекается.) Такие актеры играют так же, как говорят, с тысячью тонкостей и оттенков, которых публика не замечает, даже не подозревает, что они есть. Это немного похоже на историю того музыканта, который так хорошо играл, что мог извлекать звуки даже из палки, которую он держал в руках. Но, к несчастью, только он и слышал свою игру.

Другие актеры совсем не работают. Учат текст только на репетициях или на съемочной площадке, полагаясь только на собственную органику и индивидуальность. Иногда их поджидает успех — в современных ролях, но в классике такие актеры вряд ли сделают что-нибудь новое и интересное. Чтобы дать свою трактовку классической роли, мало знать всех исполнителей этой роли, мало изучать исторический материал, нужно еще уловить верную ноту, почувствовать, как эта роль может прозвучать в сегодняшнем дне.

Но актер не может работать один. Актерская профессия — профессия коллективная. Сейчас много режиссеров-постановщиков, которые занимаются общими вопросами, и почти не стало режиссеров-педагогов. У певцов и танцоров до конца жизни есть учителя и репетиторы. Счастье, если режиссер-постановщик еще и педагог, который вместе с актером выстраивает непрерывное существование образа на сцене, когда нет логических разрывов в роли из-за ритма, режиссерской идеи, светового эффекта, монтажных ножниц.

И в дальнейшей работе, когда роль уже играется сотый, тысячный раз,— нужен обязательный «третий глаз», глаз, которому веришь.

●

В какой же период актер — творец, в какой — материал, в какой — исполнитель, в какой — послушный инструмент в руках режиссера?

Вся работа актера над созданием образа распадается как бы на три периода: творческий, ремесленный, то есть технический и опять — творческий. Это, конечно, схема. Иногда эти периоды переплетаются, вернее, первые два. Но для скорейшего результата, как мне кажется, лучше эти периоды разграничивать.

Первый период — дорепетиционный и застольный,— когда актер, отталкиваясь от текста пьесы, заданий режиссера, руководствуясь интуицией, вкусом, знанием, создает в своем воображении образ, характер. Эта работа идет, в основном, без участия сознательной деятельности интеллекта. Работает подсознание. Правда, чем выше интеллект, тем подсознательные образы точнее соответствуют намеченной цели. Вот почему мне так нравится

наблюдать за работой больших актеров — они ставят перед собой неожиданную цель, ни разу никем не облюбованную, поэтому и получаются такие прекрасные неожиданные результаты.

Талант — это способность видеть мир под неожиданным углом зрения, способность удивляться вроде бы привычному, примелькавшемуся. Но в преломлении этих привычных вещей получается результат, который удивляет людей — «боже, это так просто, как же я этого не заметил».

Итак, первый период — дословесный, когда словами трудно выразить то, чего хочешь. Образ складывается пока в мыслях, ощущениях, предчувствии...

Хотя, конечно, о правилах игры, об отправной точке договориться нужно. Нужно договориться о месте каждой роли в предполагаемом спектакле. О той нагрузке, какую роль выполняет в замысле режиссера. Нужно договориться о взаимоотношениях действующих лиц между собой, с ходом событий.

Правильное распределение ролей при конкретном режиссерском замысле — это уже больше половины дела. У актера есть рамки своих возможностей, и, если он назначен на ту роль, которую не может или не хочет сыграть, все стройное здание режиссерского замысла накренится и не пройдет и двадцати спектаклей, как все поползет по швам.

К концу первого, застольного, периода образ, неясно возникавший в подсознании, должен сложиться в конкретного, со своим характером и привычками человека.

Этот вымышленный образ может и должен быть шире, богаче, полнее, чем на бумаге и чем собственная актерская индивидуальность.

Раньше почти все свои роли я играла по принципу: «я в предлагаемых обстоятельствах». Мне казалось, что человеческая личность так многогранна, что в разных обстоятельствах человек ведет себя по-разному. И в современных ролях это, в основном, проходило. Но как быть с классикой? Мы не можем ни чувствовать, как древние греки, ни жить их внутренней жизнью. Хоть чувства человеческие, говорят, мало изменились за века, но средства проявления этих чувств в каждом времени другие. Изменилась человеческая психика, поступки, идеалы. Конечно, это не значит, что классика не имеет никаких точек соприкосновения с современностью. Важны проблемы, ради чего ставится тот или иной спектакль, играется та или иная роль. Поэтому не удивительно, что в какие-то годы возникает интерес к Шекспиру, в другие — к Чехову...

Итак, то, что написано,— это схема, скелет, слова, слова, слова. А надо потом видеть уже явь, плоть живого человека, обогащая его своим жизненным и литературным опытом, знанием истории, находя детали и внешние проявления, часто совершенно чуждые собственной индивидуальности.

О моей Раневской говорили, что она слишком современна, не аристократична, не барственна... Мне же кажется, что в этом образе из спектакля А. В. Эфроса «Вишневый сад» нет ни одной черты моего характера, привычек — за это я могу поручиться. Я ее полностью выдумала.

После того как образ возник в фантазии, оговорен, определен, начинается второй период работы — чисто ремесленный — подчинение организма творческому замыслу. Этот период может быть очень коротким, если актер мастер, и может затянуться, если актер новичок, а может и совсем не состояться, если актер не «гибок» и его организм-материал не слушается его воли.

Помимо этого, идет другая техническая работа: когда закрепляется текст, запоминаются и отрабатываются мизансцены. (Кстати, запоминание текста и мизансцены идут как бы в параллель, текст запоминается ассоциативно. Я знаю наизусть несколько пьес, но текст их возникает у меня, только если я мысленно иду по мизансценам спектакля. Иногда, перед выходом на сцену, с ужасом понимаешь, что не помнишь ни одного слова роли, но — выходишь на сцену, срабатывает условный рефлекс, и слова возникают сами собой.) Итак — идет техническая работа, когда вырисовывается, уточняется и закрепляется рисунок ро-

ли, когда привыкаешь к партнерам и корректируешь свой замысел с общим замыслом спектакля; когда обсуждается костюм и обживаются декорации; когда часами стоишь в примерочной и завидуешь западным звездам, у которых, как говорят, есть для этого дублерши; когда иногда слезно убеждаешь гримера сделать такой парик, который видишь в собственной фантазии, а не тот, который они делают по журналам мод того времени, и им никак не втолкуешь, что журналы мод — это одно, а жизнь — другое, но они свято верят напечатанному... Повторяю, все это техническая работа, к чисто творческому процессу имеет небольшое отношение.

Несколько лет назад на сцене Дома актера был вечер Театра на Таганке и назывался этот вечер-концерт «На досуге». Мы, актеры, должны были поделиться со зрителями, чем мы занимаемся на досуге, то есть в свободное от работы время. Я свое выступление начала, может быть, несколько парадоксально: «На досуге я играю спектакли, снимаюсь в кино, работаю на телевидении...» Но для меня в этом нет парадокса. Основная работа актера идет в накоплении знаний: изучение жизни и истории, наблюдение окружающих нравов, привычек, лиц, характеров, чтение хороших книг, общение с интересными людьми, с хорошей музыкой и живописью.

И только тогда, когда это осталось в тебе, когда это стало твоим, когда «забыто» все, что прочтено, увидено в чужом творчестве, когда забыты азы учебы, когда природа, традиции, стиль, чувство прекрасного, правдивость, ритмы сегодняшнего дня — растворились в тебе, вся проделанная работа над созданием образа опять ушла в подсознание,— только тогда начинается творчество. Третий период актерской работы.

Период, когда актер творчески преображает ремесло в искусство. Когда актер играет. Он как бы проецирует вымышленный и утвержденный в нем на репетициях образ зрителю. Через себя. Как слайд через проекционный аппарат.

Чем точнее и реальнее этот образ был увиден в воображении (первый период), чем совершеннее твоя «аппаратура» (второй период) — тем точнее этот образ будет воспринят зрителями (третий период). В понятие «игра» входит и восприимчивость зрителя, этот мостик, невидимая нить, связывающая актера со зрительным залом.

Это «проецирование» может идти в театре разными путями. Оно, например, может возникать сиюминутно: зритель как бы забывает о раздвоении: актер — образ. И может быть «брехтовское» существование на сцене, когда воспроизводится не сиюминутное действие, а рассказывается и показывается действие, которое было. Причем было или с самим рассказчиком или происходило у него на глазах. Есть и третий путь, например, в нашем спектакле «Добрый человек из Сезуана»,— когда, «представляя», отчуждаясь от роли, я тем не менее полностью растворяюсь в ней, «переживаю». Ю. Любимов как бы соединил тогда в спектакле Щукинского училища две системы — Станиславского и Брехта. У Станиславского — действие, у Брехта — рассказ о нем; у Станиславского — перевоплощение (я — есть...), у Брехта — представление (я — он...); у Станиславского — «здесь, сегодня, сейчас», у Брехта — «не здесь, может быть, сегодня, но не сейчас».

Может быть, из-за этого слияния Брехт перестал быть «иностранцем» на русской сцене, и спектакль Ю. Любимова «Добрый человек из Сезуана» стал началом нового театра, нового направления...

●

— Вы довольны всем, что сыграли?

— Нет, конечно.

— Что же вам не нравится?

— Мне не нравится — ни у себя, ни у других — демонстрация актерских намерений. Когда все «на виду». Как у меня выстроена роль, как я про нее думаю, как я играю — вот, мол, смотрите, какая я умная актриса, несу вам все прямо на блюдечке. Это невозможно. Надо все делать наивнее, проще, без острых углов. Совершенства достигает лишь тот, кто отказывается от всяческих средств, ведущих к утрировке.

В «Добром человеке...» у З. Славиной в мо-

мент рождения спектакля были точно разграничены два образа — злого Шуи-та и доброй Шен-те. Недавно я видела этот спектакль и поразилась. Зина слила эти два образа в одно целое. Это верно. Об этом даже записано у автора «Доброго человека...» в записных книжках — о том, что надо избежать схем «доброго» и «злого». И еще он писал, что к заповеди любви к ближнему нужно присоединить заповедь любви к самому себе. «Переход обеих фигур одна в другую, их постоянный распад»,— вот как писал Брехт о доброте и эгоизме, о Шен-те и Шуи-та.

●

Говорить об актерском искусстве трудно. Почти в каждом искусстве есть свои формальные приемы и законы, но попробуйте установить основные законы в актерском искусстве, и станет ясно, что, сколько актеров будут говорить об этом, столько же будет и «теорий», так как каждый апеллирующий будет говорить о приемах своего творческого «я».

Поэтому говоря об общих законах актерского мастерства, мы всегда ссылаемся на того, кто эти законы обговаривал: теория Станиславского, школа Вахтангова, методы Мейерхольда, брехтовское отчуждение...

К сожалению, в этом списке нет имен актеров, «классики» писали об актерской профессии, уже став режиссерами. Об актерской профессии писали также и критики, и психологи (говорят, академик Павлов, изучая законы условного рефлекса, после обезьян и собак хотел заняться актерами), и литераторы; впрочем, и актеры, наконец, — но все как бы со стороны, что ли, оценивая результат. А если и говорили об актерском мастерстве, то вскользь.

Я не беру на себя смелость выводить непреложные законы актерского мастерства (их просто нет!) и делать какие-нибудь поспешные выводы. Но если у читателя к концу моей книги сложатся мысли — пусть противоречивые и нелогичные — по поводу актерской профессии, которая сама так же нелогична и противоречива, как противоречиво и нелогично пишут о ней,— я буду считать, что с в о ю з а д а ч у в ы п о л н и л а...

●

Актерский мир — среда особая, «чужаку» здесь многое покажется непонятным, надуманным, манерным. Я помню, как одна заплаканная зрительница после кровавого финала «Гамлета» зашла за кулисы и, увидев хохочущих Лаэрта, Клавдия и самого принца датского, сказала: «Ну, конечно, у вас, актеров, все легко»...

А когда актеры играют спектакль после смерти близкого человека? Это что — жестокость? Или — «все легко»? Но ведь крестьянин после смерти жены, предположим, идет задавать корм животным и работает по хозяйству? Сцена — то же хозяйство, которое нельзя оставить ни на день. Острота утраты не притупляется, но жизнь идет своим чередом. Домашняя хозяйка после смерти мужа, с распухшим от слез лицом, готовит детям обед, подметает пол, убирает комнату. Сцена — тот же дом, который нельзя оставить без присмотра. Каждодневная работа. Только несоответствия здесь резче, заметнее.

Я очень люблю наблюдать за актерами во время репетиций, спектаклей, гастролей за кулисами. Всегда кто-нибудь рассказывает смешные истории, которые, судя по рассказам, происходят почти со всеми. Или идут бесконечные выяснения отношений в гримерных — «разговоры по душам». В бытовых разговорах обилие цитат из спектаклей — иногда очень к месту, иногда не к месту; иногда как игра, какая-нибудь одна фраза становится ответом почти на все случаи жизни. Например, в первые годы у нас в театре долго говорили при нелепицах, неожиданностях, опоздании: «Дон Карлос, здрасте». Видимо, эта фраза возникла при «накладке» в каком-нибудь старом спектакле, а потом так и осталась в жаргоне. Жаргонных слов очень много, особенно при работе. Может быть, поэтому трудно точно объяснить неактеру какие-то профессиональные моменты, потому что они так обросли жаргонными словечками, старыми и только что возникшими на репетиции, что смысл их ясен только посвященным.

В компании, когда актеров больше, чем «чужих», всегда берут инициативу актеры. И вот

уже выслушиваешь в сто первый раз и всегда с большим интересом (потому что исполняется это каждый раз по-новому) рассказы и легенды про великих актеров, байки про всякие театральные накладки, смешные оговорки.

В «чужих» компаниях, словно выйдя из-за кулис, где они только что весело шутили, были просты, непринужденны, естественны, актеры вдруг начинают играть несвойственную им роль, то впадая в велеречивость, в неестественный пафос, то балагуря и хихикая, то поднимая шум, скандал... другие, наоборот, делаются невыносимо скучными, банальными, молчаливыми. Все это — защитная реакция от недопонимания профессии, которую публика видит только с парадного входа.

Иногда актер начинает искренне говорить о том, что ему дорого и свято, над чем мучается бессонными ночами и трудится до пота лица у себя в театре, а встречает снисходительную усмешку или в лучшем случае торопливый кивок.

Когда при мне случайные попутчики в поездке или малознакомые люди в застольной беседе начинают говорить о театре или кино, я отделываюсь ничего не значащими шутками, полусловами, улыбками, поддакиваниями. И так всем легче.

На творческих встречах со зрителями или в своих книгах актеры пытаются раскрыть тайны своей профессии, объяснить природу и психологию своего искусства... Но вообще-то — стоит ли раскрывать тайны, стоящие между актером и зрителем? И в чем эти тайны? И передаются ли они словами? Ведь актеры мало чем отличаются от «публики» — у нас те же заботы: по службе и по дому; нас волнуют те же вопросы, которые волнуют всех, мы так же любим, ненавидим и страдаем... и зарплата у нас — не выше, чем у любого специалиста с высшим образованием.

И если все же некая тайна окутывает актерский труд, невольно проявляясь в привычках и манере поведения,— то не ради ли этой тайны зритель приходит на спектакль в театр?.. Может быть, довольно и того, что она существует? Как неизбежная принадлежность в с я к о г о т в о р ч е с т в а в о о б щ е...

●

Три раза я пыталась передать свои наблюдения над актерским миром в ролях. Я сыграла в кино трех разных актрис: в экранизации чеховской «Чайки» Аркадину, в «Визите вежливости» режиссера Ю. Я. Райзмана — Нину Сергеевну, современную актрису, играющую в провинции, и в «Повести о неизвестном актере» А. Г. Зархи — актрису молодую, не нашедшую своего места в жизни, актрису-неудачницу.

Я не оцениваю эти роли по результатам. Во-первых, потому, что эти фильмы не видела в готовом виде на экране, а во-вторых, я уже в работе понимала, что мои благие намерения не выливаются в задуманный результат, каждый раз по разным причинам: то из-за несоответствия с замыслом режиссера, то из-за недостатков литературного материала или из-за небольшого места моей роли в сценарии, а иногда из-за неумения добиться своего на площадке... Причин тысячи — из-за чего получается или не получается та или иная роль. Эти роли были скорее моими актерскими заявками на роль Актрисы, которую я бы хотела сыграть.

Конечно, в Аркадиной нужно играть больше, чем только ее профессию. Но ключ роли для меня был прежде всего в ее профессии. Аркадина — актриса. Актриса-гастролерка. Отсюда быт, привычки, психика другие, чем у остальных персонажей этой пьесы. У Чехова Аркадину мы видим только на отдыхе. Можно только догадываться по каким-то репликам, по точности ее реакции на какие-то слова, что она актриса хорошая. Какая она в работе, мы не знаем, а на отдыхе она несколько ленива, медлительна, но иногда склонна к истерике, как в сцене с сыном, например. Психика ее больная, неровная. Как маятник: чуть-чуть качнулся в вымышленный мир ролей — и «я — чайка» Нины Заречной; чуть-чуть в рационализм, самоконтроль — и уже другая крайность: сухость, надуманность, манерность, неискренность, повтор.

Я пыталась показать Аркадину в тот редкий для нее период, когда психика-маятник находится у нее в балансе, в покое, но достаточно

небольшого толчка, как этот мнимый покой нарушается.

В роли Нины Сергеевны у Райзмана я хотела показать разницу существования на сцене и в жизни. И там и там своя особая жизнь, не пересекающаяся. Неряшливая, стареющая женщина, с мелкими хозяйственными заботами, постоянно забывающая текст роли на репетициях, и она же — красивая, молодая, темпераментная в спектакле.

А в «Повести о неизвестном актере» в роли Светильниковой я играла актрису, которая еще не нашла своего места в искусстве и, может быть, никогда его не найдет, может быть, и таланта-то у нее нет, а она ломает жизнь и себе и другим. А может быть, просто к ней еще не пришла удача, известность, когда талант, заложенный в тебе глубоко, как бы проявляется в благоприятных обстоятельствах, как проявляется негатив от соприкосновения с химическим веществом.

Во всяком случае в этих трех разных характерах я пыталась по отдельным черточкам показать то, что их объединяет, и то, что есть у каждого актера — любовь к своей профессии, без которой они уже не могут жить.

●

— Вы закончили университет и в театр пришли сложившимся человеком. Жалеете ли вы о потерянном времени?

— Я не считаю это время потерянным. Конечно, я уже не сыграю те роли, какие могла бы сыграть в двадцатилетнем возрасте, но не жалею и об этом. Мне всегда были интересны люди сложившиеся, после 30-ти. Поэтому в кино я чаще всего играла роли женщин намного старше себя.

— Как же вы, «глубокий эконом», чувствуете себя на съемочной площадке? Есть уверенность, легкость?

— Никакой. Постоянное мучение, страх. Я завидую талантам-фейерверкам. Впрочем, нет — и талантам-нефейерверкам. Лучше сказать, просто талантам.

●

В нашем театре все что-нибудь умеют — петь, играть на гитаре, рассказывать веселые истории!.. Я ничего не умею. Это как ужасное ощущение в гостях: сидит в углу унылый пришелец и не может ни тоста произнести, ни анекдота рассказать и чувствует себя каким-то иждивенцем — перед ним выступают, его веселят, развлекают, а он бы и посмеялся во весь рот, да неловко — как будто он за вход не заплатил. Так и сидит. И знает, что скоро и приглашать перестанут.

Когда мне иногда приходится выступать на шефских концертах или на вечерах, организуемых Бюро кинопропаганды, и нужно выйти не на сцену, закрывшись другим образом, а на эстраду, особенно остро чувствуешь разницу между «вовлечением» сцены и «развлечением» эстрады. В этих случаях я часто вспоминаю тех неумелых мальчиков и девочек, что старались быть массовиками-затейниками, и почему-то верю, что кто-нибудь из них, хотя бы один из них, всего один, прорвался и сейчас где-то в санатории или на пароходе кричит в большой рупор, зазывая всех танцевать вальс и дам приглашать кавалеров, и у него это очень хорошо получается.

Я всегда верила в преодоление, в тот труд, который происходит внутри нас в часы так называемого досуга. Мне не предлагают комедийные роли, говорят, что это не мое амплуа. Но я верю, что смогу, и верю, что мне их еще предложат.

Если доживу, то стану очень забавной старушкой — буду сыпать прибаутками и рассказывать смешные неправдивые истории. Странная мечта, но — кто о чем; хорошо, что у людей бывают разные, иногда причудливые желания и они меняются со временем. Мы живы, пока они есть и пока хочется стараться.

У нас, у актеров, счастливая профессия — у каждого из нас, без исключения, исполнилось хотя бы одно, но очень большое желание — стать актером. Ведь артистами не становятся случайно, каждый, кто им стал, очень этого хотел. Но в ежедневном мелькании, суете и неудачах мы совсем забываем эту очевидную вещь: мы же счастливчики — работа нам милее, чем досуг: на досуге мы часто шатаемся как потерянные, и кто не нашел себе побочных занятий, своего «хобби», тому остается, как мне, только работать — незаметно,

медленно меняя себя для других ролей, находя те, которых еще не было, которыми, может, впоследствии и себя удивишь. Вот «на досуге» я сыграла небольшую роль Потаскушки в картине М. Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли». Это было преодоление. Здесь я полностью отошла от себя — внешне и внутренне. Я таких ролей никогда не играла, прежде я едва ли на это решилась бы... «На досуге» написала эту книжку...

Может быть, в следующий раз, когда меня позовут выступить с эстрады, я сумею чем-нибудь развлечь и рассмешить зрителей: прочту смешной рассказ или разыграю сцену из оперетты. Вы, должно быть, в это не верите, вы думаете, что это шутка, для красного словца, но я-то — верю. Вернее, надеюсь, что и для меня эстрада — вот это «здравствуйте и радуйтесь» — станет доступной. Уже вроде бы научилась говорить «здравствуйте», вторую половину жизни буду постигать «радуйтесь». Потому что цель искусства — радовать. Это очень хорошо понимали древние. Древняя «чистая красота» считала делом чести избегать путей, ведущих к слезам. Через страдание наступал катарсис — очищение, радость. А все, что оставляет неразрешенную тяжесть, несмываемые душевные осадки — это все полуфабрикаты искусства. Бездуховное, ремесленное, обезличенное искусство.

Теперь, для того чтобы выйти на сцену и сказать: «Вот он я, здравствуйте и радуйтесь» — одного мастерства-ремесла мало, нужна личность, со своим постижением мира, своим движением мысли, своим отношением к искусству и людям.

●

Первый раз я почувствовала себя актрисой, когда после поступления, перед началом занятий в театральном училище я поехала отдыхать на юг. Мне казалось странным, что люди не обращают на меня никакого внимания. А меня просто распирало от сознания, что я теперь актриса.

На первом курсе все кажется легким. Мы критиковали наотмашь, оценивали только результат по двухбальной системе — «хорошо», «плохо», не думая о процессе. Думали: вот мы выйдем на сцену и покажем, как нужно играть и что такое искусство и театр, ведь мы так все хорошо понимали.

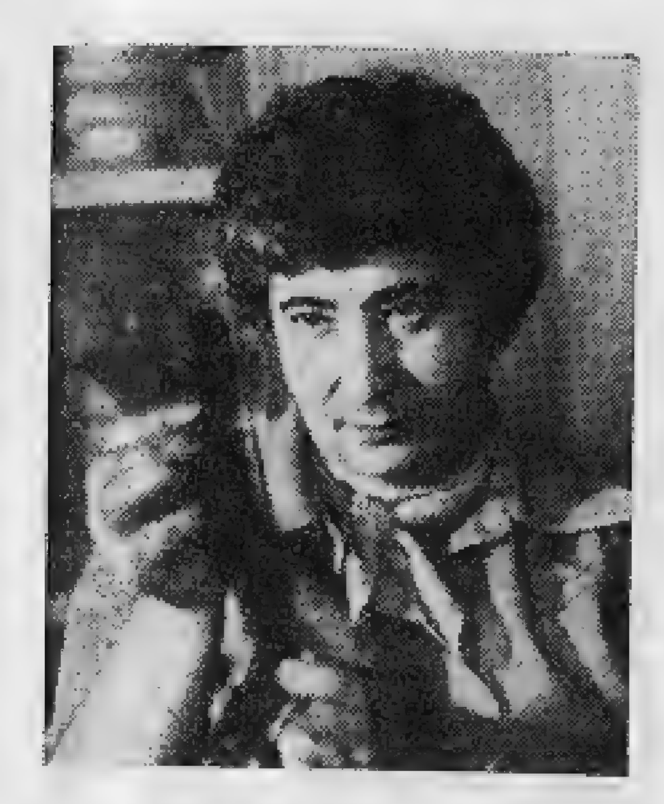
Каждый недостаток собственного характера оберегался как проявление индивидуальности. Следили только за своим внутренним состоянием в любых проявлениях. Предположим, у меня случилась какая-то неприятность, уже не помню какая, но хорошо помню, как я плачу, как неожиданно подхожу к зеркалу и смотрю, как я это делаю. Кстати, я до сих пор не считаю это зазорным для актера. Человек, анализирующий свои поступки, как бы раздваивается: с одной стороны— несовершенство, то есть то, что есть на самом деле, и с другой стороны — совершенство — то, чем он должен стать. Благодаря такому раздвоению человек всегда стремится к совершенству, внутри идет вечная борьба с самим собой, за самого себя.

И говорили мы только о себе. Эту черту я замечаю и сейчас у актеров — много говорить о себе. Впрочем, на первом курсе многоречивость не вызывала раздражения, а наоборот, об очевидных для других, посторонних вещах мы могли говорить часами...

Ученичество и ниспровержение. Что лучше? И где середина?..

Окончание следует

Все материалы, публикуемые под рубрикой «Из творческого опыта», печатаются в порядке обсуждения. — Ред.



Е. Вермишева

Пылающий юг Африки

Съемочная группа, в которую входили режиссер ЦСДФ Е. Вермишева, операторы Е. Аккуратов, И. Филатов и звукооператор Ю. Агаджанов, более ста дней провела в ряде стран Южной Африки.

Своими впечатлениями, накопленными во время съемок фильма об этой «горячей точке» планеты, Е. Вермишева поделилась по просьбе редакции с журналом А. Бутлицким.

— ЮАР. Родезия, Намибия — названия этих стран звучат сегодня как тревожный набат. Линия фронта борьбы с колониализмом и расизмом, еще несколько лет назад пролегавшая через джунгли Анголы и Мозамбика, ныне переместилась в эти последние бастионы расизма. Местная эксплуататорская верхушка при тайной и явной помощи своих западных империалистических покровителей отчаянно борется за сохранение существующих привилегий, за право и впредь нещадно эксплуатировать 25 миллионов африканцев этого региона, за счет пота и крови которых процветают обитатели фешенебельных кварталов Иоганнесбурга, Претории, Кейптауна в ЮАР. Солсбери и Булавайо — в Родезии, Виндхука и Уолфиш-Бэя — в Намибии.

Эта борьба ведется самыми варварскими средствами. Почти непрерывно стелется дым пожарищ над Соуэто, Ланге, Александрией и другими городами-гетто для африканцев ЮАР. Пулями отвечает режим апартеида на справедливые требования африканцев предоставить им элементарные гражданские права, которых их лишила расистская диктатура.

В ответ патриоты усиливают вооруженную борьбу. Огромный экспедиционный корпус интервентов в Намибии не в состоянии «умиротворить» страну. Горит земля под ногами у расистов Солсбери. Отряды Патриотического фронта Зимбабве контролируют значительную часть территории Родезии.

Да, африканский субконтинент — ныне одна из самых «горячих точек» планеты. Ее опаляющее дыхание обжигает и соседние государства, которые недаром называют «прифронтовыми»: Анголу, Мозамбик, Танзанию, Замбию, Ботсвану. Расисты не утруждают себя такими «тонкостями», как соблюдение неприкосновенности границ и суверенитета своих соседей.

Пытаясь сочетать методы кнута и пряника, расисты одновременно прибегают к хитроумному маневрированию, плетут сложную сеть интриг, готовы даже поделиться крохами власти с местными черными коллаборационистами. В этом смысл пресловутого «внутреннего урегулирования», навязываемого Родезии. Такая же идея лежит в основе посреднической миссии западных держав в Намибии. А в ЮАР в порядке подобного же отвлекающего маневра задумали создать три раздельных парламента и кабинета министров для белых, африканцев и «цветных».

Впрочем, сердцу империалистов и расистов всегда был милее кнут, чем пряник. Об этом постоянно напоминают кровавые расправы расистов Претории и Солсбери со «своими» африканцами, их варварские нападения на соседние африканские государства, об этом же свидетельствует последняя империалистическая интервенция в Заире.

В связи с такой ситуацией, сложившейся сейчас на Юге Африки, хотелось бы прежде всего спросить: каково ваше основное впечатление от встречи с сегодняшней Африкой?

Мы сразу же ощутили, что находимся на переднем крае борьбы. Мы увидели и зафиксировали на кинопленку героев и мучеников этой части африканской земли. Увидели и то, против чего они борются, — весь ужас колониализма и расизма. Со времени окончания второй мировой войны минуло три с лишним десятилетия. Отгремели залпы многочисленных «малых» войн, развязанных империализмом и колониализмом в Корее, в Алжире, во Вьетнаме, Лаосе. Помнится, в свое время мне довелось побывать в Лаосе как раз в разгар американской агрессии, в Сайгоне я вела съемки сразу после того, как в город вошли части Фронта национального освобождения Южного Вьетнама. Одним словом, можно сказать, что я имела возможность предметно ознакомиться с кровавым почерком «миссионеров» империализма. Та же картина на юге Африки. Там убивают людей, жестоко и хладнокровно. На экране предстанут, увы, все те же кадры: сожженные деревни, горы трупов — результат террора расистов ЮАР и Родезии против африканцев. И тут же пе-

пелища и бесчисленные жертвы разбойничьих налетов вооруженных сил Форстера и Смита на соседние африканские страны. Сразу ощущаешь, что в самом деле находишься в «прифронтовых государствах». Ясно, что все это звенья одной цепи преступлений империализма и колониализма, которые можно было наблюдать во все времена в самых различных районах нашей планеты.

— Следовательно, обличение преступлений колониализма и расизма на юге Африки станет центральной темой картины?

— Да, безусловно. Уже первые кадры фильма запечатлеют лагерь родезийских беженцев в Ньядзони в Мозамбике после варварского нападения войск режима Солсбери. Каратели по-разбойничьи подкрались к лагерю, переодевшись в форму мозамбикской армии, окружили его. До сих пор у меня перед глазами убитые дети, женщины, старики. Изрешеченные пулеметным и автоматным огнем стены, пустые глазницы оконных проемов, обгоревшие стропила — то, что осталось от госпиталя. Врезалась в память такая картина: вокруг дерева, развесистые ветви которого заменили крышу классного помещения, лежат разбросанные ученические тетрадки.

Мы поинтересовались тогда у четырнадцатилетнего мальчика, случайно оставшегося в живых, что заставило его в свое время бежать из Родезии. В ответ услышали потрясающую своей типичностью историю (подобных рассказов нам привелось услышать немало) дикой расправы, учиненной расистами. Их вооруженный патруль нагрянул, когда глава семьи был на плантации. От матери потребовали сообщить, где прячутся «бандиты» — так в лексиконе правящей в Солсбери клики именуются партизаны и бойцы ЗИПА, вооруженных сил Патриотического фронта Зимбабве. Тщетно несчастная женщина уверяла, что ничего не знает. Каратели убили ее на глазах у детей.

А разве можно забыть лагерь, где живут девочки, изнасилованные расистами? Их отдали на глумление смитовской солдатне за то, что они принимали участие в школьных демонстрациях протеста против расистского режима. Некоторые из них, сами почти дети, стали матерями. Сейчас прогрессивные силы страны стараются сделать все возможное, чтобы жестокие дни расизма остались для них словно страшный сон. Запомнилась трогательная сцена — процедура вручения девочкам ключей от выстроенного для них коттеджа. На церемонии присутствовал один из руководителей Патриотического фронта Зимбабве Джошуа Нкомо. Взяв на руки младенца, он стал что-то нежно нашептывать ему. А потом, улыбаясь, обратился к нам: «Я даю ему имя. Отныне он будет зваться Наовавелинзи». Нам перевели, что на одном из местных диалектов это означает «Победа». Говорят, что время лечит самые серьезные душевные раны. Но глубокие рубцы от пережитого останутся у этих девочек на всю жизнь.

Наша съемочная группа уже вернулась в Москву, когда стало известно о новом преступном акте, совершенном родезийскими «силами безопасности»: варварском налете на мирных жителей небольшого селения в районе Гуту. Участников проходившего на центральной площади собрания расстреливали из автоматов, забрасывали гранатами. Жертвами «кровавого воскресенья» в Гуту стали около 100 африканцев. Кровь селян Гуту — это счет не только клике Смита, но и его подголоскам, местным предателям, которые подписали соглашение с властями Солсбери о так называемом «внутреннем урегулировании».

Как раз во время нашего пребывания на юге Африки была заключена эта позорная сделка. Налицо типичный неоколониалистский трюк, когда новая вывеска призвана прикрыть попытку законсервировать в слегка модифицированном виде (в одном из приводимых нами синхронных интервью об этом будет говорить Джошуа Нкомо) старые порядки. От руководителей патриотического фронта, из уст политических лидеров «прифронтовых государств» нам пришлось услышать немало гневных слов в адрес Музоревы, Ситоле, Чирау — коллаборационистов, скрепивших своими подписями соглашение со Смитом о «внутреннем урегулировании». Документ, сохраняющий на неопределенный срок за белыми родезийцами и иностранными вкладчиками капиталов все их привилегии. Эта своеобразная хартия родезийского варианта неоколониализма, принятая при благосклонном попустительстве Лондона и Вашингтона, предоставляет белым гражданам, которых в стране в 22 раза (!) меньше, чем черных, почти треть мест в парламенте. Причем, они будут еще обладать и фактическим правом вето.

О том, что может ждать народ Зимбабве от комбинации «Смит — черные марионетки», наглядно продемонстрировало «кровавое воскресенье» в Гуту. Ведь свершилось это злодеяние под сенью так называемого «переходного правительства» в Солсбери, где в соответствии с соглашением о «внутреннем урегулировании» вместе со Смитом «на равных» заправляют такие квислинги, рядящиеся в тогу патриотов, как упомянутые Музорева, Ситоле, Чирау.

Впрочем, что тут говорить — пока существует режим апартеида в ЮАР, а в его тени благоденствует расистская клика в Солсбери, над народами юга Африки как дамоклов меч будет висеть угроза новых гуту и ньядзони. Ведь букваль-

но почти одновременно с расправой, учиненной родейзийцами в Гуту, южноафриканская военщина, нарушив суверенитет Анголы, совершила налет на лагерь намибийских беженцев в поселке Касинга.

Мы не были в Касинге, но нам довелось побывать в другом лагере патриотов СВАПО. На подходе к нему увидели живописную фигуру парнишки в рваном кепи, потрепанной гимнастерке, больших мужских ботинках — настоящий африканский гаврош.

На следующий день, знакомясь со школой для намибийских детей, мы все время искали глазами своего вчерашнего провожатого. Кто-то из нас даже спросил о мальчике у наших гостеприимных хозяев. И вдруг мы увидели его, нашего гавроша, который к всеобщему веселью, а нашему немалому удивлению оказался... девочкой. Впрочем, в свои 15 лет Марта Монете уже была полноправным партизанским бойцом. Для лагерей СВАПО характерно, что бойцы живут здесь со своими семьями. В беседе с нами президент СВАПО Сэм Нуйома пояснил: бойцы знают, за что сражаются, а дети с ранних лет постигают азбуку борьбы за свободу.

— Ныне к позорным страницам в летописи «цивилизаторской миссии» расистских режимов Претории и Солсбери добавились преступления, совершенные в ходе коллективной интервенции стран Запада в Заире. Не кажется ли вам, что заирская драма непосредственным образом связана с бурными событиями последних лет в ЮАР, Родезии, Намибии?

— Образно говоря, «каналов связей» здесь хоть отбавляй. Исторически, географически и даже геологически южная заирская провинция Шаба связана с северными районами Замбии и северо-восточными—Анголы. Империалисты никак не могут смириться с тем, что из их рук уплыли колоссальные природные богатства Анголы. Они буквально зубами цепляются за Родезию и Намибию. А когда восстала Шаба, где природа в наиболее концентрированном виде собрала все ценнейшие стратегические полезные ископаемые, в движение пришло все осиное гнездо монополий.

Кощунственно, но факт, что в связи с натовской агрессией в Заире кое-какие западные газеты, словно воскрешая времена барда колониальных захватов Редьярда Киплинга, заговорили о... «бремени белого человека» в Африке. Во время наших африканских «ста дней» мы видели, как несут это «бремя» родезийские и южноафриканские каратели, бесцеремонно вторгаясь на территории Замбии, Мозамбика, Ботсваны. Знакомясь с кадрами теле- и кинохроники, запечатлевшими фрагменты заирской драмы, каждый из нас мысленно ставил их в ряд с теми сюжетами, что были отсняты нами по горячим следам таких же вторжений южноафриканских и родезийских «цивилизаторов». Запомнился снимок, который в июньские дни нынешнего года обошел страницы газет и журналов многих стран мира. Двух африканцев с петлями, накинутыми на шею, ведет на веревке десантник-парашютист из частей французского иностранного легиона, оккупировавшего район Колвези в Шабе. Эту прямо-таки символическую фотографию, наряду со многими снятыми нами кадрами, запечатлевшими жизнь африканцев ЮАР и Родезии, можно взять в качестве убедительно иллюстративного материала к лицемерным проповедям о «правах человека», до которых столь охочи вашингтонская администрация и ее младшие партнеры в западных столицах. Кстати, точно такой же снимок с той только разницей, что в дни кровавых событий в Соуэто в ЮАР в руках у «гуманиста» в полицейском мундире была не веревка, а цепь, тоже стал достоянием истории.

— Коль скоро вы вновь упомянули о Южно-Африканской Республике, хочу спросить: видимо, не может быть фильма, о Южной Африке, в котором не была бы показана ЮАР?

— Зритель увидит в нашем фильме ряд интересных, я бы даже сказала, уникальных кадров, передающих ту взрывчатую атмосферу в ЮАР, которую власти Претории тщательно пытаются скрыть.

Хочу также заметить, что мы намереваемся не ограничиваться только воссозданием картины событий сегодняшнего дня, показом тех кадров, которые, как нам кажется, помогут понять, что скрывается за глубоко справедливыми словами о том, что пульс Южно-Африканской Республики «бьется в ритме Соуэто». Мы хотим проследить также сопряжение сегодняшнего дня с историей колонизаторской политики империалистов на юге Африки.

Я много думала над тем, почему именно в ЮАР зародилась такая колониальная модификация фашизма, каковой является система апартеида. Как случилось, что африканеры (буры), которые в конце прошлого — начале нынешнего столетия отстаивали свою свободу в борьбе против британского империализма, сами стали угнетателями миллионов африканцев?

— Это действительно очень интересный вопрос. Ведь британская интервенция против буров была очень жестокой империалистической войной. Но в силу недостаточной информированности общественности тех лет как-то в тени оставался тот факт, что сами буры в процессе колонизации этих земель проявляли не меньшую жестокость в отношении их коренных жителей. Бурские республики прошлого столетия были, в сущности, рабовладельческими.

— Полагаю, что со мной согласятся: рассказать, а тем более показать все это на экране в рамках одного фильма, совсем непросто. И все же кое-что мы постараемся отобразить.

Так, вместе со зрителями мы перенесемся на полтора столетия назад, во времена знаменитой битвы у Кровавой реки. То была пора исхода буров, теснимых англичанами из тогдашней Капской колонии (сейчас Капская провинция ЮАР) на север. Целыми семьями, в огромных фургонах, запряженных волами, они двинулись отвоевывать новые земли у коренных жителей этих районов, охватывающих нынешние территории провинций Оранжевое свободное государство и Трансвааль.

Эти завоевательные походы буров вошли в историю под названием «великого трека». Памятник его участникам — «фоортреккерам» (так они именуются на бурском языке или африканс — испорченном голландском с изрядной примесью немецких слов), эта своеобразная святыня бурского национализма, равно как и некоторые другие канонические символы южноафриканского расизма, будет воспроизведен на экране.

Культ «подвигов» героев «великого трека» — весьма важная составная часть тщательно продуманной программы подогревания расистских инстинктов в ЮАР и Родезии. Когда, например, праздновалась сотая годовщина битвы у Кровавой реки, то под эгидой правящей ныне националистической партии были созданы расистские «штурмовые отряды», названные «оссева брандваг», что в переводе означает часовые воловьих упряжек.

А мысль, которую я хотела бы выразить в этом историческом контексте, примерно такова: когда колонизаторы высадились на этой земле, они сразу начали убивать африканцев. И эта бесконечная вереница убийств продолжается по сей день — под сенью апартеида в ЮАР, под прикрытием непрошенного «опекунства» Претории над Намибией, под флагом «внутреннего урегулирования» в Родезии.

Кстати, в ЮАР нам, советским кинематографистам, все-таки побывать довелось, хотя произошло это при несколько трагикомических и в общем малоприятных для нас обстоятельствах. Дело в том, что воздушным путем из столицы Ботсваны в Лесото можно попасть не иначе как с посадкой или пересадкой в Иоганнесбурге. Такими транзитными пассажирами оказались в аэропорту Яна Смэтса и мы, когда направлялись из Габороне (Ботсвана) в Масеру (Лесото).

Сошли с самолета и сразу оказались в кольце вооруженной охраны, которая практически под конвоем сопровождала нас до здания аэровокзала. Такова одна из внешних примет «тишины и спокойствия», которые, если верить официальной пропаганде Претории, якобы царят в Южно-Африканской Республике.

Предстояла ночевка. Естественно, мы хотели использовать время для хотя бы беглого знакомства с «южноафриканским Чикаго», как иногда называют Иоганнесбург — в свом роде уникальный город, земля под которым изрыта ходами штреков и штолен богатейшего в капиталистическом мире золотоносного пояса Ранда. Ответ чинов пограничной охраны был категоричен: за пределы помещения в здании аэровокзала — ни шагу. Здесь мы и ожидали рейса в Масеру.

Но вот, наконец, мы в Лесото, маленьком анклаве, вкрапленном в территорию ЮАР на крайнем юге этой страны. Здесь при всех внешних атрибутах независимости то и дело сталкиваешься с примерами засилья со стороны могущественного южноафриканского соседа. Особенно наглядно это проявляется в сфере экономики и финансов. Лесото не имеет даже своей денежной единицы, а пользуется для внутренних и внешних расчетов южноафриканским рандом.

При всем том его коренные жители — народ басуто (до провозглашения в 1966 году независимости страна называлась Басутолендом) — это гордые, свободолюбивые люди. Смелые и отважные воины басуто в начале и середине прошлого века не раз наносили чувствительные удары английским и бурским захватчикам.

Вынужденный мириться с существованием независимого Лесото, режим апартеида пытается держать молодое государство в невидимых, но весьма ощутимых цепях экономического рабства. В стране велика безработица. Десятки тысяч басуто вынуждены наниматься на черные работы на золотых и алмазных приисках ЮАР. Иначе как горькой иронией судьбы не назовешь тот факт, что в Мафитении, где в прошлом веке басуто дали мощный отпор бурским завоевателям, ныне функционирует настоящий невольничий рынок, запечатленный нами на пленке.

И еще одна примета, придающая специфический колорит стилю жизни Лесото. Стесненная пуританско-ханжескими нравами, царящими в ЮАР, южноафриканская элита рассматривает это небольшое государство как некий «оазис развлечения». Улицы Масеру пестрят названиями «злачных» учреждений, на каждом углу к вашим услугам «однорукие бандиты», как повсеместно в капиталистическом мире именуют игральные автоматы. Останавливаясь в фешенебельных отелях, приезжие африканеры не станут смотреть набившие им оскомину передачи южноафриканского телевидения. В близлежащих кинотеатрах к их услугам богатый репертуар порнофильмов.

Кстати, следует заметить, что телевидение в ЮАР, кичащейся своим богатством и уровнем промышленного развития, дела-

ет только первые шаги. Причина? Вплоть до последнего времени «отцы» расистского режима упорно доказывали, что телевизионный экран, засветись он в домах граждан с черной кожей, может пагубно сказаться на незыблемости канонов апартеида. Вот почему, отважившись все же вступить в телевизионную эру, южноафриканские власти не жалеют сил, чтобы в максимальной степени выхолостить телевизионные программы, исключить из них все, что хоть мало-мальски может напомнить об остроте расовых проблем в стране. Телеэкран щедро потчует аудиторию проповедями и псалмами многочисленных церквей, функционирующих в ЮАР, но особенно — пресными службами суровой голландской реформатской церкви, к которой принадлежит большинство бурского (повторюсь, сегодня их называют африканерами) населения страны. В передачах поражает почти полное отсутствие в кадре коренных жителей этих земель — африканцев, составляющих почти три четверти населения ЮАР.

Но только этим вынужденным сидением в аэропорту Яна Смэтса «южноафриканская эпопея» нашей группы не закончилась. Перед отъездом в обратный путь из Лесото нам удалось заполучить у тамошнего южноафриканского консула 24-часовую транзитную визу. И вот — снова Иоганнесбург. Очередной чиновник, долго недоумевая, вертит наши «красные паспортины», никак не может уразуметь, что это за государство «Си-Си-Си-Пи». Оказывается, «СССР» он прочитал по-английски! Разобравшись, наконец, он пришел в состояние ужаса. Наши ссылки на транзитную визу явно не помогают вывести его из шокового состояния. Наконец, он направился в соседнюю комнату, чтобы доложить ситуацию «по начальству». Вскоре выяснилось, что, поднимаясь по иерархической лестнице, бдительные стражи аппартенда дошли до Претории. «Русские? В Иоганнесбурге?» — завопили в столице. Одним словом, нам так и не удалось выйти за пределы каменной резервации аэропорта Яна Смэтса.

— Екатерина Ивановна, если не ошибаюсь, вашей группе привелось поработать и в Ботсване. Это одна из тех африканских стран, которые наименее известны советскому зрителю. Встретится ли он с ней в вашем фильме?

— Не очень преувеличу, если скажу, что Ботсвана действительно была для нас чем-то вроде «терра инкогнито». Первый сюрприз — это весьма «бодрящая» температура. Вот уж никак не ожидали, что придется мерзнуть на юге Африки. А если серьезно, то с интересом знакомились с этой страной. Первое впечатление таково, что все население — это пастухи. Ботсвана — действительно скотоводческая страна. До недавнего времени выручка от продажи скота составляла практически главную статью государственного дохода и притока иностранной валюты. Интересная деталь: в столице Габороне, новом городе, выросшем на почти пустом месте, студенческое общежитие строилось на пожертвования скотоводов: каждая семья выделила по одной корове. В этом общежитии нам показали комнату, в которой отлично уживаются белый студент-африканер и сын пастуха африканец. Сколь нелепыми выглядят, когда видишь это, расистские бредни о принадлежности африканеров к «херренфолькy» — расе господ, о их несовместимости с другими расовыми группами.

Одной из насущных проблем, влияющих на экономику Ботсваны, является дефицит влаги в стране, значительную часть которой занимает пустыня Калахари. Лишь восточные районы свободны от объятий калахарских песков, да и там пейзаж очень похож на тот, что свойствен пустыне. Вот почему в Ботсване так часто слышишь слово «пула». Оно начертано на государственном гербе, так именуется местная денежная единица. «Пула» означает — «пусть будет дождь».

Правда, теперь у Ботсваны, помимо скотоводства, появился новый важный источник пополнения казны: алмазные копи в Орапе, которые называют «геологическим чудом», а также месторождение меди и никеля в Селибе-Пикве, неподалеку от города Франсистауна. Идет подготовка к эксплуатации новых алмазных трубок. Все это приносит неплохие дивиденты, но приносили бы ботсванцам еще больше, не распоряжайся природными богатствами страны иностранцы.

Есть у молодого государства и еще одна особенность, носящая историко-географический характер. Ботсвана окружена, а вернее, почти наглухо заперта границами ЮАР, Намибии, Родезии.

«Прифронтовое» положение Ботсваны, как и других соседей ЮАР и Родезии, порой оборачивается для ее мирных жителей настоящими трагедиями. В канун нашего приезда она стала объектом пиратского налета со стороны родезийских «сил безопасности». Мы были свидетелями грустного финала этой агрессии—гробы, могилы...

Но снятая нами пленка запечатлела не только эти зловещие «меты» империализма. Мы вновь и вновь вспоминаем о встречах с бойцами Патриотического фронта Зимбабве СВАПО, с отважными патриотами Южно-Африканской Республики. Мы хотим нашим фильмом убедить зрителей, что недалек тот день, когда заря свободы взойдет над многострадальным югом Африки.

Г. Козинцев

Из рабочих тетрадей

Значительную часть пока еще неопубликованного литературного наследия Г. М. Козинцева составляют его рабочие тетради. Читатели журнала «Искусство кино» уже знакомы с некоторыми материалами из них (замыслы неосуществленных постановок, размышления о советском и зарубежном искусстве, режиссерские записи по «Королю Лиру»).

Большое место в рабочих тетрадях Г. М. Козинцева занимают размышления и воспоминания о выдающихся деятелях мировой культуры — К. С. Станиславском, В. Э. Мейерхольде, С. М. Эйзенштейне, Д. Д. Шостаковиче, А. П. Довженко, И. Г. Эренбурге, Ф. Феллини и других.

Г. М. Козинцев многие из этих записей использовал в своих книгах, однако в тетрадях осталось немало таких, к которым он предполагал вернуться в дальнейшем — при работе над новыми книгами или статьями.

Предлагаемая публикация знакомит с материалами о Д. Д. Шостаковиче (они подготовлены для пятитомного собрания сочинений Г. М. Козиенцева, которое будет выпущено издательством «Искусство»). С Дмитрием Дмитриевичем Козинцева связывала не только многолетняя дружба, но и совместная работа, что отразилось и на характере записей. Козинцев несколько раз пытался написать большую статью о Шостаковиче — варианты начала ее сохранились, и один из них включен в подборку. Составители сочли возможным сделать это, так как в той же рабочей тетради (с ней также познакомятся читатели) Козинцев объясняет, почему он не может завершить эту статью.

Публикуемые материалы охватывают период с конца 1948 года по апрель 1973 года и расположены в хронологическом порядке.

О Д. Д. Шостаковиче

Особенный художник вовсе не значит причудливый, интересный, что ли, оригинальный.

Всего этого вовсе нет в Шостаковиче, но он всегда особенный.

Он всегда был один из тех, кто предан не в словах, но в самой основе сердца старинному занятию. Он искал правду.

Почитатель Козьмы Пруткова. Любовь к Зощенко и абсолютный неинтерес к новому искусству — кроме музыки.

В совершенстве (иногда цитируя наизусть!) знает Чехова, Щедрина, Гоголя.

Я не уверен — читал ли он Хемингуэя, и готов ручаться, что на третьей странице он бросил бы Пруста.

И в нем вся культура, все поступательное прогрессивное движение современного искусства. И «Герника» Пикассо, и стихи Пастернака и Маяковского.

Шостакович и профессия. Любой халтурщик твердит о «творчестве», «личной теме» и пр. Для Шостаковича никогда не бывает оскорбительным написать музыку именно на 1 минуту 13 секунд, и притом, чтобы на 24-й секунде оркестр играл тише, так как начинается диалог, на 52-й громче, так как стреляет пушка. Искусство, которое пишется по заказу,— вовсе не плохое искусство.

Ленинград во время эвакуации. Прогулки с Шостаковичем по Карповке и Черной речке. Рассказ о Седьмой симфонии. «Болеро».

Шостакович. Вот он — внутренний мир художника. И все.

Десятая симфония Шостаковича. Музыка с широкой песенной мелодичностью. Развитие фольклора. Гвозди в сердце.

Конец симфонии. Недоумение и аплодисменты.

«А он сам оркеструет?» Веселый слушатель!

Поплевывая, вспоминают «Новый Вавилон», но один грех забыли. Была попытка написать к нему музыку. «Порочная» музыка эта вызвала в свое время скандал настолько большой, что все дирижеры кинотеатров Ленинграда собрались, чтобы протестовать.

Я отчетливо помню выступление дирижера кино «Сплендид-палас».

Фамилия композитора была Д. Шостакович.

Фамилию прорабатывающего его дирижера забыли.

А именно из музыки к «Новому Вавилону» началась вся его музыка к кино. Принцип ее построения: не иллюстрация, а внутренняя драматургия (контекст вместо подчеркивания).

Но это сложная материя. Проще было после этой музыки заклеймить композитора. И все.

На его счастье, он работал не только в кино. И работа его не подлежала суду историков кинематографии. (...)

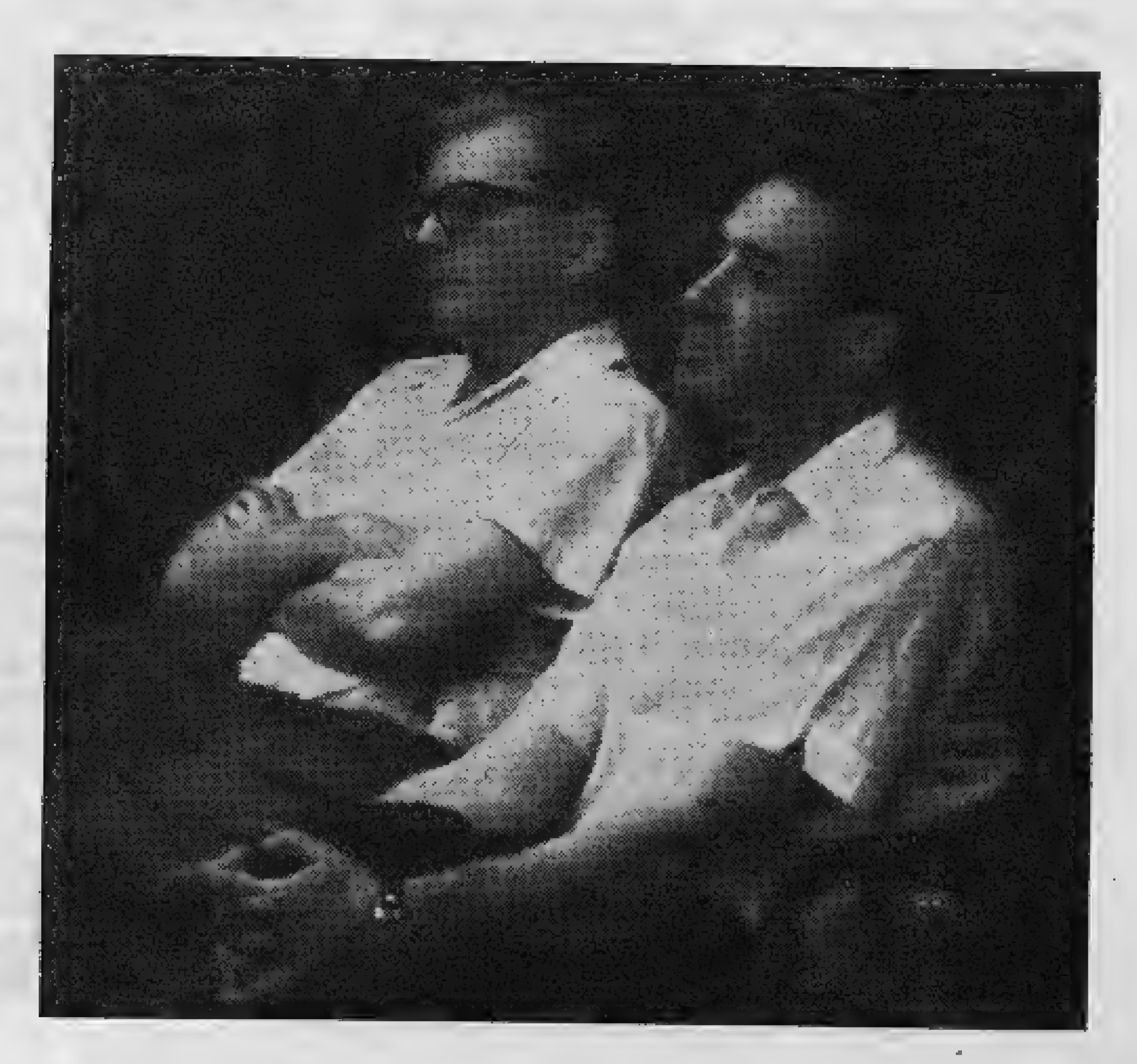
Пушкинское эхо — сила раскатов его. И что именно отражается. Ведь суть именно в особой чувствительности слушания определенных звуков.

Гении слышали: «Как будто грома грохотанье...»

Шостакович, как и Блок, один из немногих, кто обладает способностью слышать гул. «Я ухо приложил к земле и слышу...» См. Блока — трагического.

Гротеск и трагедия Маяковского. «Бейте в площади бунтов топоты...» Вот где «гул».

Натиск, смятение, насилие, скорбь, тревога. Тутти.



Д. Д. Шостакович и Г. М. Козинцев на записи музыки к фильму «Король Лир». 1970 г.

См. у раннего Маяковского: все эти «миллионы крохотных болей».

Способность — у актера к перевоплощению, у Шостаковича — к сопереживанию, состраданию.

Одиннадцатая симфония. Еще одно свидетельство, что «только в угол и середину».

Начало устрашило: как живой мороз на площади, и проклятый царизм бьет в маленький барабан.

А потом — жестокость, отчаяние, злая, уничтожающая все живое сила, боль, раздирающая душу, скорбь, мысль — за что все это?

Может быть, это имеет отношение и к теме? Как говорится: имело место.

А на лицах слушателей — удовлетворение: теперь, наконец, понятно — это залп, а это в набат бьют. И «Жертвою пали» можно узнать, и — «Варшавянку».

Он сделал истерику патетической. А казалось бы, это невозможно. Вот и так называемая «хилая неврастеничность маленькой, одинокой души!»

И как это похоже на «Леди Макбет». Вот и все эти «натуралистичность», «физиологичность», «неврастеничность». И никакого различия в восприятии мира.

Язык Бабеля и инструментовка Шостаковича.

Музыка — изо всех искусств — наиболее способна к отвлечению. Попытки объяснить содержание многих музыкальных сочинений словами обычно мало плодотворны.

И вот, музыка стала совершенно предметной, если хотите, изобразительной. И не в смысле имитации звуков природы, а в смысле совершенной ясности выражения определенных предметов. Современных ощущений и мыслей. Натурализм.

Лошадь в конвульсии, преследующая воображение Пикассо. Ее стон услышал Д. Д. И хриплый вой косматого, рогатого зверя, минотавра.

Влияние кубизма? Ни малейшего.

Острота восприятия времени.

Предметы, о которых не принято разговаривать в приличном обществе: низкие, жестокие, грубые. Расширение — и решительное — круга предметов, достойных выражения в музыке.

Физиологическая грубость, натуралистическая изобразительность — гнев против салона двадцатых годов, ненавистной Маяковскому оранжереи поэзии, «ласкающей ухо» в дни набата и грома разрывов. Буря века.

Вновь и вновь въезжали на пылающее небо всадники Апокалипсиса. Над миром завывали сирены, как трубы страшного суда.

Шостакович мог бы написать «Медного всадника», образы Тютчева. И, конечно, Шекспира.

Гнев и мощь.

Исключительная благожелательность к другим композиторам. Шебалин, Свиридов, Кара-Караев, Тищенко.

Он сбежал от режиссера, как Подколесин.

— Почему именно музыка? Послушайте, почему картины про композиторов? Мало что ли великих людей?

Он звонит или приходит в точно назначенное время. Изменив время просмотра — на час позже, — дал телеграмму.

И точно, вовремя сдается партитура в переписку.

С детским измученным лицом, с торчащим на макушке хохолком, он стоит на эстраде Филармонии под бурю оваций. И все еще он не научился толком кланяться. Как-то по-детски, нелепо шаркает ножкой.

Он только научился страдать еще больше от зла, лжи, подлости.

До войны вместе жили на юге. «У меня, знаете, страшный аппетит. Говоря о борще — две тарелки, в котлетах — пять штук».

Его язык. «Так сказать». «Дескать». «Мол». Язык героев Гоголя и Достоевского.

Интонация рассказчика в романах Достоевского: «Даже... в некотором роде.. как бы...»; а сам, на секунду захлебываясь, смеется.

Удивительная его скромная совершенная правдивость. Неумение —у него, ныне председателя всяческих союзов, собраний, делегаций, президиумов, конференций и т. д. — сказать комплимент. Молчит, потом: «Знаете, здорово».

И все!

Люди, у которых сама личность схожа с их искусством: Маяковский, Мейерхольд. Актеры — Качалов, Тарханов, Шаляпин.

Шостакович — невозможность этих двух масштабов — внутренняя трагическая мощь и косноязычие речей, незащищенность и несокрушимый накал, сила страсти.

История образа Офелии. Мысль, уже во время съемки «Гамлета», об уроке танца. Тема искусственного воспитания. Дегуманизации, денатурализации.

Письмо Шостаковичу. Ответ: «Вот ноты. Мудрить тут особенно нечего».

Приехал, посмотрел. Посмотрел еще раз: «Номер перепишите. Только челеста».

Потом я услышал «Смерть» и другие номера.

Да, мудрить все-таки пришлось.

Мудрить, ведя его к ясности, прозрачности. После его Офелии — рядом с этой хрустальной ясностью — паскудным кликушеством кажутся психоаналитические пристройки.

«Осуществил», «творил», «создал», «воплотил»? — попросту услышал и записал.

Услышал хрупкую нежность Офелии, скрежет и лязг железа.

История погремушки на истлевшем шутовском колпаке: отзвук далеких шуток из могилы. (Пушкинский театр.)

У Шостаковича моя погремушка рассыпалась побрякушками, загудела бубном, запиликала английской песенкой «Джиги-дин».

Мир полон звуков. В часы тишины слышится веселое стрекотание погремушек и глухие удары бубна, ломкий посвист дудочки, взвизги лихого припева: из черной дыры, глубиною в два аршина, разговаривает с датским принцем его далекое детство — игрушечным, скоморошным фальцетом Йорика.

Съемка — «проезда пушек» — не получилась. Кадр нужен был, как фон для улыбающегося своим министрам нового короля. Он был ласков и добр, а за окном шли солдаты, скакали всадники. Упряжки тащили тяжелые пушки.

Поначалу я хотел показать военную технику — как бы алгебру войны всех времен. Технику новой эпохи. Силу.

Все это было придумано, разработано в точности в эскизах и чертежах. И не снято. Не хватило денег, времени. Был только один куцый кадр.

Я попросил Шостаковича дать фоном военную тему.

И вот опять в комнате Дома композиторов, в Репино он, хмурясь и морщась, подошел к роялю.

— Только за исполнение, знаете, не отвечаю. Не отвечаю. Разве как-нибудь, так сказать, одной рукой.

Тяжелая и грозная сила тупо пошла по земле...

Емкость мира: псалом XVI века и дудки балаганщиков.

Его эмоциональная память.

Ассоциации пластики в звуке (оттенки веселья, первый монолог Гамлета).

У Шостаковича поразительная восприимчивость, отклик на каждое слово, которое говоришь ему во время общей работы.

Музыку невозможно уловить описанием, но какие-то чувства, ассоциации уточняешь словами, не считая, что слова эти могут быть восприняты буквально.

Когда Гамлет среди паники, охватившей Эльсинор, просит музыкантов играть, их исполнение должно быть не обычно-профессиональным, а от страха истерическим. Я сказал это Дмитрию Дмитриевичу, не взвешивая слова.

На оркестровой репетиции флейты взвизгнули, заверещали нестерпимо пронзительно.

На перезаписи пришлось добавить бубен, чтобы музыка не звучала слишком уж...

слишком истерично.

Он писал нам развеселые галопы и польки.

Орган дудел и свистел всеми своими трубами в трактире, расписанном веселыми пароходами, с треском резал от двух бортов лихой парень по имени Максим.

Он сочинил грозный и гневный похоронный марш старому рабочему, которого убили на баррикаде.

И его труба выла над кружащейся метелью первых дней революции, над мороком пьяного погрома «Цыпленком жареным».

Он сочинял марши и вальсы, холеру в «Пирогове» и музыку «Гамлета».

Спасибо за счастье, которое он мне приносил.

Запись музыки в комнатке, которая выходит на эстраду. В клубах дыма, как-то неудобно присев на краешек стола, — правит ошибки в партитуре.

Зав. музыкальной частью вслушивается: «Нужно еще раз записать: кикс в струнных».

Шостакович мучительно морщится: «Какое это имеет значение».

Как-то раз репетировали с утра до ночи. Сыграли гладко, ни одной даже мельчайшей ошибки. И ничего не осталось от музыки.

На моей практике способностями к мгновенному критическому разбору фильма, с немедленной регистрацией обязательных, желательных и иных прочих переделок, обладали не только специальные лица из штата киностудии, но и организованные зрители — вплоть до представителей юных кинолюбителей.

Не говоря уже о нашем брате. Да я и сам немного повинен в критической сноровистости.

От Шостаковича я тщетно пытался получить какой-либо критический совет. Так много грехов мне видно в фильме, что хочется подкрепить свои ощущения мнением человека, художественной чуткости которого доверяешь. Но, увы, даже после четвертого просмотра всего материала «Гамлета» — не удалось услышать от Дмитрия Дмитриевича ничего, кроме добрых слов.

В чем же дело? Фильм наш, что ли, безупречен?.. Разумеется, нет. Суть в ином: Шостаковичу совершенно чуждо, вероятно, то, что мы называем «критическим анализом». Если основное движение фильма его увлекает, он, как идеальный зритель, полностью поглощен жизнью на экране, его внимание настолько глубоко, что он не умеет отвлечься, начать хладнокровно рассуждать по поводу увиденного.

Кроме того, ему ненавистна терминология «достижений» и «ошибок», чужда развязность.

Шостакович учит не только великому искусству, но и стыдливости, чистоте, уважению к чужому труду.

Тринадцатая симфония. Установление уровня. «Над уровнем моря».

Слова, слова или жизнь, жизнь...

Скерцо «Юмор» — и пошел на все четыре стороны развеселый ветер двадцатых годов.

Музыка? Нет, все испытанное, пережитое схватило за горло.

Две жизни. Наружная — разговор, поведение — разные стороны: от футбола, непрерывного раскладывания пасьянсов, перекидывания в картишки до докладов: здесь и отдых, и отвлечение внимания — наружного. И, одновременно, в н у т р е н н я я н е п р е к р а щ а ю щ а я с я ж и з н ь, н е з а ж и в а ю щ а я р а н а. Эту его сторону невозможно уловить словами. Это его рабочий день, длиной в жизнь.

Чрезвычайная слабость, болезненная ранимость. Невозможность сопротивляться.

И вдруг — скерцо в Тринадцатой!..

Глупость зарубежных статей. Их полное неумение разобраться в наших, русских делах.

Современные поздравительные новогодние карточки чрезвычайно разнообразны: чего только не увидишь — от классического Деда Мороза до абстрактных пятен. Но, пожалуй, один новогодний образ произвел на меня особенно сильное впечатление. Его сочинил Тютчев:

И вот в железной колыбели,
В громах родился Новый Год.

Хрупкость духовного мира и железо века. Искусство Шостаковича родилось в «железной колыбели». Величайшая сила сострадания отличает его. Боль времени. Сменяются не номера сочинений, а главы жизни. Их можно услышать.

И случилось чудо искусства. Хрупкий мир человека, то, что по словам Шекспира, способна уничтожить даже соломинка в руках ничтожного судьи, оказалось сильнее бурь и железа века. В числе победителей фашизма есть и имя Шостаковича.

В высшей степени русский художник.

Музыка Шостаковича в конфликте одухотворенного человеческого существа и бесчеловечной силы, враждебной всему одухотворенному.

Это существо — выдерживает гнет небывалой мощи. В Тринадцатой симфонии мощь от первого проявления этого образа до «Бабьего яра» возрастает, принимая все более механический, тотально обездушенный характер.

А «тростник» — не сгибается. В этом, если угодно, оптимизм Шостаковича.

«Мыслящий тростник» одарен в музыке Шостаковича самыми прекрасными качествами этой одухотворенной материи. Прежде всего совестью, необходимостью отклика («всеотклика» по Достоевскому), почти физиологического, на страдания, испытываемые другими людьми. Тонкостью и благородством чувств, чистотой, незамутненностью отношения к жизни.

Затем юмором. Это, может быть, то качество, что позволяет ему жить.

Шостаковича обвиняли в «неврастении», писали о «нервозности» его музыки. А век, в котором он живет, видимо, напоминает пухлого, доброго, розовощекого младенца из реклам для мыла «Здоровье»?

У Шостаковича — отчетливая линия русского искусства: Гоголь, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин. Зловещий гротеск, юмор, набирающий такую силу, что «гром пошел по пеклу».

То, что Гоголь писал о русском языке: возможности в пределах одной и той же фразы перейти с возвышенной на обыденную интонацию — свойственны и музыкальным ячейкам, клеточкам темы в музыке Шостаковича.

Ужас, удушье почти трагические от пошлости жизни.

Фестиваль его музыки проходит под названием «Белые ночи». Вот чего в музыке Дмитрия Дмитриевича нет, так нет: белых ночей...

Ахматова: Так вкруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Гоголь: Струна дрожит в тумане.
Чехов: Как будто лопнула струна.
Блок: Сегодня я слышал гул.

Слушая Шостаковича, я чувствую совершенную предметность, материальность каждого из этих образов.

В Тринадцатой симфонии в числе прочих евтушенковских стихов слышна и такая строчка: «Я делаю карьеру тем, что не делаю ее». Шостакович смог наполнить образы Евтушенко силой и страстью; неглубокие стихи стали трагическими; игра слов — истинным страданием, таким, что дух захватывало, когда звучала симфония.

Слова, как обычно в пении, плохо были слышны. На них и не приходилось обращать внимания. Кроме строчек, приведенных мною в начале.

Многие за эти годы сделали карьеру, другие ее не сделали. Были такие: делали карьеру тем, что не делали карьеру. Всяко бывало.

Однако гадкое это слово никогда и никакого отношения к жизни Шостаковича не имело. И слышать его — применимо к Дмитрию Дмитриевичу — неприятно.

Он бесконечно много трудился, потому что — как великие русские художники — «не мог молчать»: музыка была для него не профессия, а необходимость высказаться, выразить то, чем жили люди в его век, на его родине. Природа наградила его особой чуткостью слуха: он слышал, как плачут люди, он улавливал низкий гул гнева и режущий сердце, дрожащий стон отчаяния. Он слышал, как гудела земля: шли толпы за справедливостью, гневные песни закипали над пригородами, ветер доносил напевы окраин, взвизгивала грошевая гармошка: в строгий мир симфоний входила революционная песня. Потом лязгало и скрежетало железо на окровавленных полях, выли над Европой гудки стачек и сирены войны. Он слышал стон и хрип: на мысль надевали намордник, щелкали кнутом, искусство учили припрыгивать у сапога власти, выпрашивать подачку и стоять на зад-

них лапах перед квартальным. Чье-то добро оно должно было стеречь и набрасываться на крамольников.

Он трудился всю жизнь. Менялись времена. Он выслушивал запоздалые похвалы, на него надевали мантию кембриджского доктора, и он — по бумажке — читал доклады. Пришла мировая слава.

Изменились детские черты его лица: опустились углы губ, брови поднялись вверх; сквозь лицо проступала маска. Это была античная маска трагедии. Его большая нелегкая судьба стала отчетливей.

О какой карьере могла тут идти речь!..

Я перечитал после Тринадцатой симфонии «Юмор» Евтушенко. Стоит сравнить — не только форму, а и силу обобщения явлений у Шостаковича — его образы «юмора» — с евтушенковским жонглированием легкими рифмами и ритмами. У Евтушенко — легко сочиненное, остроумно придуманное. У Шостаковича — выстраданное. У Евтушенко: «делаю карьеру тем, что не делаю ее». У Шостаковича — сила утверждения и мощь отрицания. У него и тюрьма — тюрьма, и юмор — бесстрашный и радостный — побеждающая жизнестойкая сила. У Евтушенко кокетство с остроумными антитезами. У Шостаковича каждое из противоборствующих начал приобретает размах истории. Иначе говоря: легкость, неглубокая игра или скерцо на дрожжах исторической трагедии.

Есть такое понятие в искусстве: масштаб.

Масштаб в искусстве применим только к одной жилплощади: человеческой душе.

Истоки «юмора» Тринадцатой симфонии — песня о Макферсоне, шедшем на расстрел (Бернс). Приплясывая. Свойства его приплясывания.

Шостакович. Кто он? Трагик с надрывом?..

Да. Но и Макферсон. Его галопы и матчиши. Его скерцо.

История его темы скерцо — «Пессимистическая комедия».

Написать о Шостаковиче мне особенно трудно, несмотря на то, что с Дмитрием Дмитриевичем я не только знаком уже множество лет, но и, начиная с 1928 года, мы вместе работали над многими постановками в кино и театре. Трудность возникает от того, что одним из читателей этой маленькой статьи может оказаться и он сам.

Такая мысль заставляет тщательно относиться к словам, особенно если это слова признательности. Мало кому из художников нашего времени пришлось выслушивать столько похвал, как Шостаковичу. И мне кажется, что нередко, выслушивая эти прекрасные слова, Дмитрий Дмитриевич испытывает не чувство удовлетворения, а скорее какое-то неудобство.

Он постиг все премудрости своего искусства, но так толком и не научился раскланиваться на эстраде. Отчетливо видно, как неловко он чувствует себя перед аплодирующей (и как!) аудиторией, как нескладно шаркает ногой, отвешивает несуразные поклоны; угловатым жестом предлагает встать оркестру.

Выслушивая комплименты, он обычно морщится, не находит ответных любезных слов.

Дело не только в скромности, которой он одарен от природы, но и в чрезвычайной нелюбви ко всему, хоть сколько-нибудь связанному с внешней приподнятостью, неестественной возвышенностью, красивыми словами.

Бывают художники, схожие самой своей внешностью, складом речи, манерой поведения со своим искусством. Такими были Маяковский, Довженко. Но разве есть во внешности Дмитрия Дмитриевича хоть что-то, заставляющее вспомнить о трагической мощи его симфоний?.. На первый взгляд — ничего, ни одного штриха. И все же, при более близком знакомстве, одна из черт, может быть главная, легко открывается. Я назвал бы ее тонкостью кожи. Чрезвычайная восприимчивость душевного организма, мгновенная ранимость, легкость прикосновения внешнего мира к нервной организации — все дает ответ на причину силы отклика его искусства. Я не музыковед и менее всего могу взять на себя смелость пробовать исследовать искусство Шостаковича, мне только хотелось бы, имея опыт многих лет общей работы, рассказать о необычайно легкой и глубокой силе возбудимости этого художника...

Перед юбилеем Дмитрия Дмитриевича журналы и газеты просили вспомнить общую с ним работу над многими фильмами. Я охотно соглашался, садился за стол, но ничего, кроме нескольких строчек, не получалось. Мне сразу же становилось стыдно, как только я мог представить себе, что такие слова попались бы ему на глаза. Я не знал человека, так болезненно относящегося ко всему, что выглядит на словах очень уж красивым, трогательным или даже складным.

Трагический художник нашего времени лютой ненавистью ненавидел всю жизнь любую, хоть малейшую словесную риторику. Мало того, даже сколь-нибудь связная критика, стремление логически объяснить произведение искусства, заставляла его болезненно морщиться.

Если ему что-нибудь нравилось, он высказывал одобрение в нарочито сниженной форме.

— И вам спасибо за интересную работку,— сказал он мне после того, как я поблагодарил его за музыку к «Гамлету».

Его отличала неизменная доброжелательность. Когда речь шла о тяжелых поражениях, он старался сказать о них как можно мягче, осторожнее.

Фильм «Белинский» был изуродован требованиями бесконечных, нелепых переделок; картина вышла в прокат лишь через несколько лет после окончания.

У меня не хватило духовных сил досмотреть его до конца. Я вышел из зала, долго ходил по улицам. После этой работы я ушел из кино, начал трудиться в театре.

— Видел «Белинского»,— сказал мне при встрече Дмитрий Дмитриевич (его музыка тоже была искалечена).— Все это, конечно, не украсило картину. Не украсило, конечно...

Разговор был у него на даче. Дмитрий Дмитриевич молча докурил папиросу и старательно стал закапывать окурок в землю.

Перелистывая его письма, записки многих лет, не нахожу ни одного слова о сложностях творческого процесса, постижения, восприятия. Только «посылаю №», «попросите, чтобы партитура была у дирижера заранее...» И обычные благожелательные слова.

Мордобой и покаяние. На крови и пророчестве. Русская чертовщина. Не романтически-иронический немецкий гротеск Гофмана и Тика, а самая что ни на есть русская чертовщина с ее покосившимися заборами, полосатыми будками, пакостями частных и титулярных, мороком метелей, где откалывали трепака кургузые черти в куцых немецких сюртуках, и лужами, размером с графство Люксембург. Тут происходили такие самые невероятные происшествия, оказывались совершенной что ни на есть правдой, а то, что, казалось бы, и пьяному не взбредет в голову, походило на самую суть механики обыденных дел. Здесь нос сбежал и разгуливал по Невскому проспекту, и сочинял свои записки.

Я не узнал по телефону голоса человека, которого знал больше сорока лет. «Я приеду пятнадцатого. Только я уже совсем не такой, каким был,— услышал я новый, незнакомый голос Шостаковича, в нем была странная дребезга, слова выговаривались как будто с трудом.— Меня придется привозить, подвозить. Вы уж скажите там, извините за хлопоты».

«Как вы относитесь к стереофонической записи звука?» — спросил я Шостаковича. «Это, конечно, отлично, — ответил Дмитрий Дмитриевич.— но, знаете, какой-нибудь «чижик-пыжик» так и останется «чижиком-пыжиком», как его не записывай».

Мы говорим в кабинете того же коттеджа № 20 Дома композиторов в Репино, где мы трудились над «Гамлетом». Насколько лучше выглядит теперь коттедж: новые ковры, мебель, сервант с чайным сервизом и бокалами с золотым ободком.

Насколько хуже выглядит теперь Шостакович. Хромает, уже не может сам исполнять свою музыку.

Он давно болеет: сохнет рука, стали ломкими кости (несколько лет назад мы виделись в Кремлевской больнице: он вышел ко мне радостный, веселый, смеялся над какой-то чепухой). Хирург из города Кургана вылечил ногу Брумеля. Дмитрий Дмитриевич захотел попасть к нему. Но как?..

«Вы — знаете,— сазал мне один из самых знаменитых людей нашего времени,— ведь к нему теперь со всей страны обращаются. Но я, знаете, к счастью, нашел протекцию: Долматовский устроил меня к нему».

Мы уговорились о первом музыкальном номере. Тема? Горе. Несчастье.

С этого начнем работу над «Лиром».

Какая же это по счету его музыка к моим постановкам? Одиннадцатая. Первой был «Новый Вавилон» — музыка к немому фильму. Она исполнялась, кажется, только один день.

Ди Грассо — старый итальянский трагик-гастролер — играл в Одессе «Короля Лира». Он играл, «каждым словом и движением своим утверждая, что в исступлении благородной страсти больше справедливости и надежды, чем в безрадостных правилах мира» (Бабель).

Мы, современные артисты, режиссеры, выдержать такой накал бессильны. Музыка Шостаковича на это способна.

О таком понятии, как муки творчества, он и представления не имеет. Работает. То, что написал, обычно самому ему нравится, слушать исполнение доставляет ему радость.

Видимо, невыносима трудна подготовка, сбор материалов, что ли: муки жизни, страдания, испытываемые от жизни. Это он знает в крайней мере, испытывает в крайней степени.

Говорит он лишь самыми обычными, простенькими, школьными сравнениями. «Журналист? — ох, уж, знаете, мне эти «душа-тряпичкины».

Дмитрий Дмитриевич с трудом, будто не было этих месяцев лечения в Кургане, идет, вернее продвигается к машине из своего коттеджа в Доме композиторов.

На записи музыки, сняв пиджак, он энергичный, живущий уже в ином ритме, подбегает к дирижеру, с легкостью, позабыв про болезни. Буфета, конечно, нет, и с девяти утра до шести вечера он без еды. Где же строгий режим?..

На следующее утро он встретил меня цитатой, небывало возвышенной для обычной речи Д. Д.: «Знаете, «музыка — это моя душа», как сказал Глинка. Вчера я про все как-то забыл. И, знаете, отлично себя чувствовал. Надо заниматься своим делом».

Д. Д. вспомнил пластинку Тринадцатой симфонии, присланную ему из-за рубежа. Гримаса перекосила его лицо.

— Если бы вы знали, какое это мученье, слышать, когда дурно исполняют твое сочинение.

Это-то я, увы, хорошо знаю. Не меньше, чем Д. Д.

Приезжал Шостакович. Опять он поражал меня тем же, таким редким в наши дни качеством: совершенной естественностью, удивительной скромностью.

Как мало он изменился душевно за сорок один год, которые мы знакомы.

И как сильно истрепала его болезнь.

Слово «для» по отношению к музыке Шостакович не знает. Он сочиняет музыку. И все. Разумеется, некоторые возбудители ассоциаций — прежде всего, и самое главное, жизненных — могут быть в его труде различные. Последние годы он многое находит в поэзии. Могут быть и образы фильма, особенно шекспировского. Он пишет слышимый образ, чувствуя характер, тон, ход зрительного образа. Чувство это всегда точно. Мало того, в музыке, которую он писал для моих фильмов, я часто узнавал мысль, ощущение, которое пробовал сам выразить на экране, но обычно мне это полностью не удавалось, во всяком случае, в той мере, какая отличала замысел. А потом меня не только захватывала музыка, но и оживали свои собственные, первичные, еще не обгрызанные киноделом образы.

Попытки посоветоваться с Дмитрием Дмитриевичем о соотношении музыки и шумов, музыки и кадров всегда безрезультатны. Он легко со всем соглашается, принимает любое мое предложение: «Так будет отлично. Обязательно так сделайте».

Он соглашается, потому что это уже не имеет отношения к существу его труда. Он закончился в момент исполнения. Дальше — дело, которое он не понимает, говорить о том, что не

является его областью, для него просто невозможно.

Однако в существе замысла — если он уж возник в его сознании — переспорить его нельзя, можно лишь испортить.

И опять же ощущение его удивительной доброты и мягкости.

Разговор о неисчислимых утратах вокруг. «Не огорчайтесь. Конечно, трудно. Знаете, Сарьян мне сказал: «Одно плохо, нет сверстников».

Д. Д., еще полностью не оправившийся после болезни, все же приехал на запись музыки.

Я не просил его об этом, мы только сообщили ему, что запись назначена. Он пробыл все время репетиции и записи, а вечером в тот же день уехал в Москву.

Написанная им музыка длилась четыре минуты, и Д. Д. знал, что музыка будет слышаться не все четыре минуты, а лишь временами, когда будут стихать другие звуки, шум пожара.

Уверен, что без этого сочинения Д. Д. — кульминации одной из главных сцен — пожара города не было бы.

К даче подъехала красная машина: Максим и Галя Шостаковичи. Я помню их сидящими на высоких детских стульях за столом в квартире Дмитрия Дмитриевича на Большой Пушкарской улице. Д. Д. приглашает на премьеру Пятнадцатой симфонии.

Звонит сам, просит зайти к нему в Европейскую гостиницу в 7 часов 30 минут, только ровно. И сразу же пугается: «Лучше в семь. Ровно в семь, а то опоздаете».

Концерт начинается в 8 часов. Европейская — напротив Филармонии; перейти улицу пять минут.

Постоянная неуверенность. Когда присылает ноты по почте, обязательно просит: пожалуйста, сообщите сразу же, что получили, а то я, знаете, всегда волнуюсь, не пропали ли? Неуверенность в себе, во всем, что касается повседневных, обычных, жизненных дел.

Во всем. Но не в своей музыке. В жизненных обстоятельствах он даже не Гамлет (в традиционном смысле неуверенности, колебаний), а Подколесин. В музыке — с первых шагов — никаких сомнений!

Он так несвязно, косноязычно говорит, высказывает свои мысли и чувства, потому что есть только один язык, служащий ему для высказывания, общения с людьми, жизнью, временем: музыка.

Трагический гротеск, образность, накопившаяся в мировом искусстве последних лет, а в русском — от Гоголя и Достоевского до Блока и Мейерхольда — достигла в его симфониях огромной силы и не только не потеряла человеческого существа, не только не поглотилась в сплошной тьме, безумии, но, напротив, наполнилась огромной человечностью — даже и в пределе ужаса (Четырнадцатая симфония) слышится не победа тьмы, смерти, а скорее победа творчества — мощи созидания, мощи вызова.

Времени. Смерти.

Опять и опять удивляюсь, глядя на Шостаковича. Как ничуть не замутнилась его духовная чистота, душевное благородство.

Он сохранил два рода верности. Самых трудных для художника!

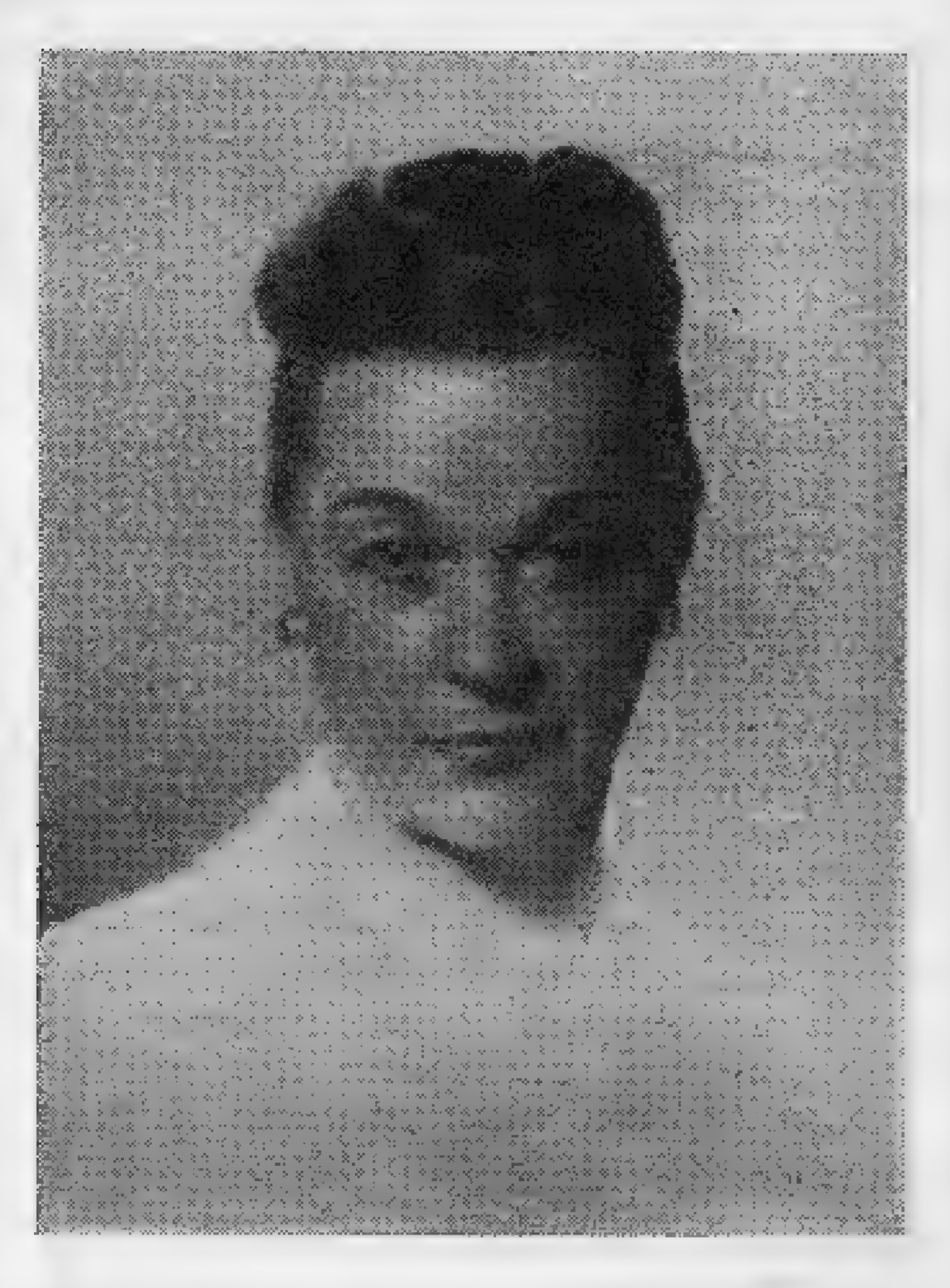
Верность себе и верность времени.

О верности себе. Маяковский: у меня лицо, а не флюгер.

Не следует думать, что заботой художника должно быть сохранение, что называется, собственного выражения лица, самовыражение, как пишут критики. Не думаю, чтобы художники когда-нибудь думали о том, какое у них выражение лица. Задача в ином: сопротивляться тому, чтобы стать флюгером. Не искать успеха, признания, не гоняться за модой, не бояться провала и гонения.

Оберегать прирожденное чувство правды.

Публикацию подготовили
Валентина Козинцева,
Яков Бутовский



К. Рудницкий

О Вере Марецкой

Давным-давно, когда картина «Член правительства» впервые демонстрировалась в кинотеатрах Москвы, Вера Марецкая, помню, показалась мне правдивой настолько, что то, что я увидел, в тогдашние мои представления о киноискусстве, о его задачах и возможностях, просто не укладывалось. Марецкая попирала и опровергала эстетические нормы, с которыми я освоился, к которым привык... И не я один.

Кинематограф, которым тогда мы все, полная оптимизма молодежь 30-х годов, упивались, на короткое время сеанса вырывал нас из «сплошной лихорадки буден» и мгновенно переносил в прошлое — героическое, легендарное. Восторгаясь, мы воочию видели вовсе не Бабочкина, а Чапаева, не Чиркова, а Максима, не Черкасова, а Полежаева, не Щукина, а самого Ленина. Другие фильмы шутя и играя вовлекали нас в фантастический мир легкокрылой мечты, где с песнями Дунаевского бодро шагали по жизни Леонид Утесов и Любовь Орлова. Сияние их улыбок слепило глаза. В сущности, где-то в большом интервале между суровым пафосом гражданской войны и лучезарной ясностью, которую обещали кинокомедии, привольно располагалось все наше юношеское мироощущение. Точно такая же дистанция вела и от одной любимой книги к другой. Если вы это поймете, то догадаетесь, возможно, что я почувствовал, когда на экране появилось сиротски-скорбное, бледное, напряженное, испуганное лицо Саньки Соколовой. Лицо, которое не обещало ни победы, ни мажорного финала. Передо мной — перед нами — была какая-то серенькая забитая бабенка, вся жизнь которой, согласно пословице, простиралась «от печи до порога», мыкалась по углам бедной избы и безответно подчинялась пьяному произволу «мужика», мужа.

Заурядность— вот что ошарашивало.

Марецкая начинала фильм с горестной ноты униженности, покорности судьбе, с ноты смирения... А потому казалось, что мы-то ее не полюбим и полюбить не захотим. Тогдашняя молодежь смирения не понимала.

Муж, Ефим, которого играл В. Ванин, «учил» жену — таскал за волосы, нещадно бил по лицу, а Марецкая — Санька не противилась, даже не увертывалась. Подразумевалось:

бьет — значит виновна, а если ни в чем не повинна, все равно терпи — «наука» пойдет впрок, после себя окажет. Санька жалобно всхлипывала, некрасиво дергая ноздрей и размазывая кулаком слезы, пряталась, как мышь, за грязной ситцевой занавеской...

Конечно, я надеялся, что если уж показана такая злая бабья доля, то предстоит и перемена. Предчувствовал, что увижу, как Санька Соколова взбунтуется, как сумеет защитить себя и свое человеческое достоинство. Знал, предчувствовал — и все-таки неизбежное санькино преображение представить себе не мог. Я ведь тогда Марецкую видел впервые, и возможности ее таланта были мне совершенно неведомы.

Между тем события в фильме развивались своим чередом и — к великому моему изумлению — односельчане почему-то порешили выбрать Соколову председательницей колхоза. В судьбе ее произошел важный перелом, но в душе как-будто пока что ничего не изменилось. С ребенком на руках, все с тем же робким боязливым взглядом сидела Санька в окружении тертых, бывалых мужиков за председательским столом, не ведая, что же ей теперь-то делать, как «себя поставить».

Подобно ребенку, начинающему ходить, первый шаг к другой жизни Санька совершала под столом. Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц предложили актрисе смешную мизансцену, а Марецкая твердой рукой выжала из этой мизансцены максимум смысла. Эпизод сам по себе большого значения, казалось, не имел: просто незадачливый предшественник Соколовой, бывший председатель, сдавал ей с рук на руки колхозную «наличность». Часть денег он мимоходом проворно запихивал в карман, и этого Санька, святая простота, не замечала. Зато заметила, что из суммы, которую он ей отсчитал и швырнул, одна монетка — упала, куда-то закатилась. Новая председательница тотчас полезла за медяком под стол, задела валявшиеся там порожние бутылки, они раскатились по полу. Санька воззрилась на бутылки, спросила: — «Твои?». Ее предшественник, запойный пьяница, тоже залез под стол, но счел за благо от винной посуды отмежеваться. — «Ну, не твои, — вдруг возвысила голос Санька, — тогда положь обратно. Они денег стоят!»

А по пятам за комедией, быстро ее настигая, катится драма. Супруг и «повелитель» требует, чтобы Санька от должности колхозного председателя отказалась. Тут-то и выясняется вдруг, что характер у нее строптивый, сильный. «Возле печки не усижу», — бросает она Ефиму с неожиданной резкостью. «Значит, развод?» — с угрозой, ушам своим не веря, спрашивает муж. «Выходит, так», — говорит почти неузнаваемая, разъяренная Санька.

Марецкая исподволь, почти незаметно, подкралась к той теме, которой предстоит оттеснить и в конце концов вовсе вытолкнуть за пределы фильма мотив смирения, робости. Но расстаться с мотивом бабьей слабости она не торопится, напротив, впечатление обжигающей жизненности, поныне поражающее, как раз и возникает на крутых перепадах от силы к слабости, от прошлого к будущему, от страха и растерянности к все учащающимся мгновениям веры Александры Соколовой в себя, в собственные права и в свою правоту.

Всю эту игру контрастами Марецкая провела так естественно, что казалось, будто нет никакой «игры», никакой «роли», никакой актрисы, «создающей образ», а есть лишь одна из великого множества деревенских женщин, наудачу пойманная объективом кинооператора и по чистой случайности очутившаяся в кадре.

По тем-то временам натуральность Соколовой — Марецкой превосходила — и намного — даже те крестьянские облики, которые фиксировала кинохроника. Документалисты искали и, само собой разумеется, отыскивали благополучные сюжеты, счастливые лица. А физиономию Саньки Соколовой часто искажало безутешное горе.

Да, у нее достало силы указать мужу на дверь, и крупным планом на нас двинулось злое, разъяренное, сразу похорошевшее лицо. Но вот Ефим и вправду шагнул к дверям, и новый крупный план показал нам другой ее облик: заплаканная, опять подурневшая, испуганная. В ужасе метнулась по комнате мать,

Мыслимое ли дело — по доброй-то воле остаться одной, без мужика, без кормильца? Дверь за Ефимом захлопнулась. Санька схватила ребенка на руки, бросилась вслед, но поздно, поздно... Ноги ее подкосились, рухнула наземь у порога, заголосила...

Через много лет после того, как сделан был «Член правительства», я однажды спросил Веру Петровну, где она вызнала эти бабьи причитания, где подслушала рыданье, которое постепенно превращается в какое-то странное подобие песни, начинается чуть ли не волчьим воем, а потом как-то непостижимо ритмизируется, обретает форму, и ясно, что форма — старинная, обкатанная многими десятилетиями крестьянского горя, что личная беда этой вот Саньки проще всего и лучше всего высказывает себя в давнишних «запевках». Были «запевки» предусмотрены в сценарии?

— А я ведь, прежде чем сыграть Соколову, восемь месяцев в глухой деревне прожила, — сказала Марецкая. — Нагляделась, наслушалась. Сколько мне бабы рассказывали, сколько сама видела... Мы, горожане, дачники, по-настоящему деревни-то не знали. Только повторяли газетные слова: «коллективизация», «колхозы», «комбайны», «тракторы». Деревню я нарочно выбрала самую что ни есть заброшенную, бедную. Ни одного трактора или комбайна не видывала, орудия были какие? Плуг, соха, борона, цеп — вот вся механизация. Жили бабы трудно, мужики пили страшно... Но, понимаете, чувствовалось, что такой жизни скоро конец, и мне хотелось показать, что настоящая женщина пробиться сквозь нее может. Не всякая, конечно, а хотя бы вот моя Санька. Я ведь ее не придумывала, Соколову, я ее скопировала, с натуры взяла: были там такие горячие бабенки, отчаянные, дерзкие, своим умом до всего доходили, понимали — не царское время, Советская власть, подай женщине все права! Конечно, в сценарий они не очень-то вписывались, иная такое отмочит, прямо заплачешь с досады — ни в какой фильм вставить немыслимо. Но все-таки кое-что, по мелочам, по крупицам я в картину оттуда приволокла. А запевки... Запевкам меня одна древняя старуха учила. Было ей — тут Марецкая хитро усмехнулась — годков сорок восемь, думаю, никак не меньше... Да, да!

Вере Петровне, когда она снималась в «Члене правительства», было слегка за тридцать.

Некстати, но раз уж к слову пришлось — о возрасте Марецкой. Она умерла на семьдесят втором году жизни, но я ее (хотя встречался с ней и незадолго до смерти) ни семидесятилетней, ни шестидесятилетней не помню, не видел. Она всегда смотрела смело и молодо. Не потому, что прибегала, как многие актрисы, к энергичной помощи массажисток или косметичек (чего не знаю, того не знаю), а просто потому, что в ней бурлила энергия, везде — и в ее искусстве и в быту — клокотала напористая, волевая, ненасытная жизненная сила. Ее не покидало неутолимое любопытство, ей не давала состариться смешливость, дерзкая, непочтительная, бесовская. В жизни Вера Петровна не однажды испытала большое горе, перенесла не одну личную трагедию. Тем не менее из страшного провала очередной беды она вновь и вновь возвращалась во всеоружии неистощимого оптимизма. Мало кто шутит на операционном столе, если точно известно, что операция предстоит опасная, такая, что бабушка еще надвое сказала: то ли встанешь живая, то ли в морг попадешь. Вера Петровна — шутила, да так, что, видавший всякие виды знаменитый нейрохирург потом с восторгом пересказывал остроты, произнесенные ею уже после того, как дали наркоз... Неповторимая женщина!

Вернусь, однако же, к Александре Соколовой. Познакомившись с Марецкой поближе, я понял, что Соколову она не просто «скопировала» с деревенских «горячих бабенок», о которых рассказывала, но и нашла в себе, внутри себя, отдала Соколовой напористую силу собственной натуры, манеру действовать решительно, безоглядно, свой нрав, крутой и веселый. Вероятно, труднее всего дались Марецкой как раз мгновения слабости, упадка, отчаяния — Вера Петровна была сильная, к унынию не склонная, боевой дух, трезвый, практический разум в неразлучном соедине-

нии с юмором, часто беспечным. Тем не менее на большой дистанции роли она сумела прекрасно обозначить моменты, когда Соколова детски беспомощна и страшится завтрашнего дня.

Вот сидит, готовится к докладу, настольную лампу засветила, аккуратно сложила перед собою кипу ученых книг, но посматривает на книги с нескрываемым ужасом, волосы встрепаны, глаза слипаются. Что она завтра скажет односельчанам? Вся деревня Поярково ждет ее речи, колхозные дела идут вкривь и вкось, может ли она, малограмотная баба, почерпнуть из книг спасительную мудрость, сыскать слова, которые сразу что-то изменят к лучшему? Тут у Марецкой одно поразительно точно угаданное и полное юмора движение: Соколова пугливо от книг отмахивается. Слабость смотрится сквозь насмешливую улыбку, хотя Соколовой не до смеха, это Марецкая нам тайком улыбнулась из-за кадра. На следующий день она, Соколова, трагическим — навзрыд — криком оглашает собрание: — «Товарищи, дорогие! Так жить — вертайте лучше кулаков. Лодыри и жулики, пожалте на мое место!»

И — точка, весь доклад! Больше Соколовой сказать нечего. Но выясняется, что больше ничего и не надо говорить: эти единственные, выстраданные слова — те самые, которые следовало произнести. Тут же, на собрании, возникает — вопреки прежней уравниловке — идея трудодня, вознаграждения, согласно принципу «каждому — по его труду».

Сейчас, конечно, всякому ясно, что фильм призван был представить принцип, уже повсеместно введенный в практику — догадкой самих колхозников, инициативой, подсказанной снизу. Мы замечаем сегодня и необязательную, мало достоверную лучезарность лица Соколовой в разговорах с секретарем райкома: она тут, рядом с подтянутым, всеведущим и бесцветным руководителем сама будто обесцвечивается. Перед войной эти общие места воспринимались, помнится, без тени сомнения. Нынешнее восприятие торопится их миновать, проскочить, как заведомую и устаревшую условность.

Но и сегодня многие эпизоды не утратили былой свежести. Колхозная свадьба, например: Соколова чинно, как положено, поздравляет молодых, а потом вдруг лицо ее затуманивается, в прищуре глаз проскальзывает лукавость, и она произносит зазывно: «Горько! Подсластить бы!..» Лихо бросает на пол, разбивает вдребезги стакан и — пускается в пляс.

Ее пляска — своего рода пик судьбы Саньки Соколовой, перелом жизни. До этого момента была еще неуверенная в себе, боязливо правившая селом баба.

С этого момента — духовно раскрепощенная женщина, почуявшая, какие дали ей открываются. Утомленная и неутомимая, хмельная, но ясная, она летит в неостановимой пляске, всех опаляя осмелевшим взглядом. Она теперь другая, не та, с которой мы познакомились в начале картины. Даже муж, вернувшийся, когда (как сообщили титры) «прошло несколько лет», даже он теперь — слыханное ли дело! — смотрит на жену снизу вверх и с сомнением повторяет: «Неровно стоим...». Да, они «неровно стоят», и Александра, хоть любит мужа по-прежнему, больше рыдать на пороге не намерена, напротив, она ласково уговаривает колеблющегося Ефима остаться, но тут же и добавляет: «Ну, иди, иди, иди. Вернешься опять — не пущу. Вот она, дверь-то!» Счастья — хочет. Но выпрашивать счастье, как милостыню, — не станет.

Лучшее, самое сильное и в фильме, и у самой Марецкой — финал, речь в Кремле. Тут всему веришь: и тому, что самодвижением жизни Александра Соколова вознесена на высокую трибуну, и тому, что она отважилась говорить без тетрадки, без шпаргалки, да и вообще поняла — рассказывать надо не о колхозе, а о себе. В финальных кадрах опять возникает такое чувство достоверности, какое приносит кинодокумент. Ибо Марецкая непостижимым способом передает тут биение мысли, подсказывающей и выталкивающей каждое слово Соколовой. Оглядев огромный зал, крепко ухватившись за края трибуны, она — звенящим, не срывающимся голосом начинает: «Вот стою я перед вами, простая русская баба, мужем битая, попами пуганая,

врагами стреляная...» — и ее слова, набирая силу, быстро катятся куда-то вперед, скапливаются, чтобы вдруг, смаху ударить — после большой паузы — главным, хлестким, торжествующим словцом: ...«Живучая!»

Живучая!.. Тут сразу все было сказано про Соколову и нечто очень важное было обещано. Предчувствия близкой войны в фильме 1940 года нет вовсе, напротив, сконденсированы предчувствия радостные и радужные. Но это вот слово, единственное, Марецкой произнесенное (и встреченное в фильме Зархи и Хейфица овацией кремлевского зала), оно потом будто вырвалось за пределы киноленты и долго еще витало над войной...

До войны мне дважды посчастливилось увидеть Марецкую на сцене. В «Машеньке» Афиногенова она играла заглавную роль четырнадцатилетней девочки-школьницы более чем серьезно: как-то упрямо-серьезно, без малейшей тени обязательной (с сахаринчиком) театральной детскости. Вся пьеса насквозь просматривалась требовательным, испытующим взглядом подростка, не желающего ни вникать в компромиссы, к которым склонны взрослые, ни верить в старость, дающую себе поблажки. Нельзя забыть ее первое появление: в переднюю профессора Окаемова бочком ввалилась девчушка в шубейке с чужого плеча, в вязаном капоре, с большим рюкзаком, с лыжами. Пока хозяин разговаривал по телефону, она успела и лыжи аккуратно поставить в уголок, и рюкзак запихнуть туда же, разоблачилась, уселась на сундучок, тихая, угрюмая, независимая: сама по себе. Смешные, торчащие в разные стороны, косички с бантиками, взгляд исподлобья, настороженный и недоверчивый. Мы узнавали: отец Машеньки умер, мать вторично вышла замуж, а дочку сплавила к дедушке — дело житейское. Догадывались: начинается трогательная драма сиротки, которой негде приткнуться. Наши симпатии торопились к бедной девочке. А Марецкая? Марецкая с пренебрежением отталкивала всякую мысль о сострадании, которое будто бы способна вызвать ее героиня. Никакого сострадания, долой трогательность! Машенька — смешная, нелепая — вот первое, что хотела внушить нам актриса. Разве не смешон ее настороженный взгляд? Ее утиная походка вперевалочку? Вся неуклюжесть и несоразмерность переходного возраста? Взгляните — самый настоящий «гадкий утенок»!

Марецкая опять осмеливалась играть некрасиво. Она ведь не спешила понравиться, а когда улыбалась, то вовсе не для того, чтобы намекнуть на достоинства очередной героини и пригласить зрителей ей в сообщники — избави бог. Актерский принцип Марецкой другого требовал: «полюбите нас черненькими!..» Вот почему и роль Машеньки тоже начиналась с комической нотки.

Юрий Александрович Завадский, с которым неразрывно связана вся театральная жизнь Марецкой, очень любил о ней говорить и, в частности, любил рассказывать, как Александр Афиногенов после первых же репетиций с участием Веры Петровны принялся редактировать и дописывать текст Машеньки. «Афиногенов сначала опешил, растерялся, а потом оценил и подхватил ее актерскую подсказку. Ему-то самому сперва виделась девочка-свечечка, тоненькая, одухотворенная, почти святая. Маленькая максималисточка, этакая крошечная Жанна д'Арк. А Вера Петровна увела весь этот максимализм далеко на второй план, запрятала вглубь, внешне ничего исключительного не играла: школьница как школьница — довольно несуразная, обидится, губы надует, скуксится. Бука букой. В первой же картине, когда в дом профессора Окаемова — Любимова-Ланского входит геолог Кареев-Ванин и неожиданно натыкается на нелепую Машеньку, Марецкая вдруг спросила Афиногенова: «А можно, он мне ручку поцелует?» Афиногенов даже подскочил от восторга: «Можно, нужно, обязательно!» И дальше уж стал сам искать для Машеньки такие вот неожиданные повороты. За время репетиций они оба, и драматург и актриса, я бы сказал, спустили Машеньку с небес на землю. Идеальное в ней осталось, но обрело узнаваемую, сегодняшнюю конкретность. Надо знать Марецкую... Вера Петровна вообще-то ведь очень земная и очень умная. Вся ее сила в том,

что она — земная. Юзовский как-то написал о Марецкой — «простодушная», уверял, что простодушие — природа ее таланта. Не знаю, не знаю... Не смею спорить — критикам видней. (Тут Завадский улыбнулся мило, благосклонно и коварно.) Только какое там простодушие! Умна, как бес. Всегда знает, что делает и почему и зачем, и главное, — как. Вы, конечно, «Волки и овцы» не видели?.. Это ведь еще моя студия, 1934 год... Она сыграла там Глафиру, бедную приживалку в черном платке монашеском, чуть что — молилась, чуть что — ручки на груди, как ангелок, складывала, глазенки потуплены, елейная такая, безгрешная, тихий омут. Скромненько, благопристойненько начинала, а потом вдруг, оставшись одна, пускалась в канкан. и такие коленца выкидывала — зажмуришься! Из тихого-то омута такая, простите, неприличная особа выныривала: хищница, жадная плебейка, которая на чужие деньги зарилась. Вы бы видели, как она кидалась на шею Лыняеву. «Ах, ах, вы меня загубили!» — вопль, отчаяние и вот уже повисла на шее у него, целует его, а ножку в черном чулке не забыла кокетливо задрать вверх. Но все-таки сказать, что вот, мол, Марецкая Глафиру осуждает, разоблачает в ней ханжу, лицемерку — нельзя было, не получалось. Нет, как ни странно, она умудрялась вызывать сочувствие к плебейке, пожелавшей разбогатеть, стать нарядной и знатной дамой, к плутовке, добившейся своей цели. Весь фокус был в том, что она сыграла обаяние цинизма, прелесть греховности, красоту плутовства. В конце-то концов, чем безродная и бедная Глафира хуже всех этих богатых, родовитых Лыняевых, Мурзавецких?..»

Спектакль «Волки и овцы» я не видел, но не раз видел «Трактирщицу», и Мирандолина Марецкой в какой-то мере помогла мне понять, чем восхищала и Завадского, и зрителей ее Глафира. Плебейская кровь бурлила в каждой жилке напористой, хитрой, веселой Мирандолины, впервые вылетевшей на подмостки незадолго до войны. Она была умопомрачительно, неотразимо хороша — в круглой соломенной шляпке, косо посаженной на голову, в белом платье, схваченном на груди шнуровкой черного корсажа, с тройной ниткой больших миндалевидных бус на красивой шейке — неунывающая, лукавая, победительно-чувственная. Я вспоминал неуверенную, будто связанную, походку Машеньки, деревенски-твердую размашистую поступь Саньки Соколовой и глазам своим не верил, следя за легкими, свободными пружинистыми движениями стремительной Мирандолины. В ее динамике сквозило предвкушение счастья. Она ведь ни на миг не усомнилась в том, что перед любовью, которой переполнена и пенится ее душа, все преграды падут.

Военная аудитория — недоедавшая, недосыпавшая публика тех лет, мужчины в поношенных шинелях, кто на костылях, кто с рукой на перевязи, женщины в ватных телогрейках, молоденькие солдаты, которым завтра на фронт — военная аудитория ее боготворила. Надо думать, после победительной Мирандолины Марецкой легко дались и лихая кавалерист-девица Надежда Дурова в одноименном водевиле Липскерова и Кочеткова, и тревожная Варя в пьесе Ф. Кнорре «Встреча в темноте» (я этих спектаклей военной поры не видел), и горькая Маша в чеховской «Чайке» (тоже ведь земная), и наглая Живка Попович в грубоватой комедии Бронислава Нушича «Госпожа министерша», сыгранной уже в первый послевоенный год. Вот тут, в «Госпоже министерше», Марецкая дала полную волю буйству необузданно-ярких сатирических красок. И эта дама, Живка, была очень даже земная, невероятно напористая — но как ехидно, как зло высмеивала Марецкая ее беспардонный напор, как потешалась над наглой смесью хамства и чванства, с какой веселой яростью выводили Живку на чистую воду!

Когда Марецкая сыграла подряд все эти разнообразные театральные роли и снялась в фильмах «Она защищает Родину» и «Сельская учительница», казалось, что для актрисы невозможного нет. Ее исполнение роли Кручининой в «Без вины виноватых» Островского критик Г. Бояджиев, верный рыцарь Марецкой, сравнивал с лучом «живого света», который нежданно-негаданно ворвался в слу-

чайно распахнутое окно и внезапно выдал искусственность «театрального мира», окружавшего героиню, то есть всего спектакля в целом. По Бояджиеву, спектакль был плох, Марецкая — прекрасна.

Сказать по совести, меня Марецкая в этой роли не восхитила, напротив, разочаровала. В ее сценическом поведении мне впервые почудилась некая скованность. Актриса тщательно и точно выполняла режиссерскую партитуру, но заметно было, что — выполняет, повинуется. Раньше, во всех других случаях, предуказанный режиссером рисунок роли она присваивала жадно и намертво. Указать, где кончается режиссура и где начинается Марецкая, думаю, не смог бы, наверное, и сам режиссер. А тут... Тут строго дисциплинированная Марецкая переходила от ситуации к ситуации в странно замедленном ритме, будто замороженная. Лишь самые надрывные моменты, когда голос ее вдруг срывался на крик или звучал сдавленно, задушенно, — только они задевали за живое.

«Без вины виноватые» шли в маленьком зальчике на Большой Дмитровке, сцена там была с пятачок, и актеры шутили: «В тесноте, да не в обиде». Шуточка имела общепонятный подтекст: «Обидой» называлась пьеса, которую труппа театра им. Моссовета давала в другом, большом зале на площади Журавлева. В ту пору я познакомился с Марецкой и во время одного именинного застолья спросил ее — как мне-то казалось, в высшей степени дипломатично — про «Без вины виноватых». Презрительно отметая прочь всякую дипломатию и глядя на меня в упор, Марецкая сказала: «Что, не нравится?» Я трусливо промямлил, мол, нравится, конечно, но не так, как Мирандолина, — Мирандолина, по-моему, лучше...

«Мирандолина, Мирандолина! — передразнила Марецкая. — Заладили! Ну при чем тут Мирандолина? Я вам не комик! Я вам не шут!»

Такого взрыва я вовсе не ожидал и тупо воззрился на Веру Петровну. Все вокруг смолкли, а она заговорила, не обращаясь, в сущности, ни к кому — скорей всего, обращаясь к самой себе.

— «Ну, скажите мне, ради бога, зачем я Кручинину сегодня играю? Что хочу сказать? Что те, которые без вести пропали,— дескать, вернутся они, найдутся, кинутся матери на грудь, как вот Незнамов? Но ведь поздно, сорок восьмой уже, три года прошло, не вернутся они, не верю я в это. Я — не верю. Сама не верю! Вот вы говорите — «классика»! (я ничего не говорил). Вы говорите — классика... А для меня это слово не существует. Такого слова нет, пустой звук.! Либо пьеса — сегодняшняя, живая, и мне все равно, когда ее написали, хоть сто лет назад, хоть триста, хоть вот нынче утром, — либо ее просто нет на свете».

Весь этот яростный монолог я на следующее утро записал, так что за каждое слово ручаюсь. Странно, но с той поры, когда она так на меня рассердилась, Вера Петровна, более или менее часто встречаясь со мной, почти неизменно была весела, доброжелательна, смешлива и охотно рассказывала всяческие закулисные анекдоты. А случались и серьезные, спокойные разговоры. О своей работе она всегда рассуждала без малейшего жеманства или шаманства, просто, деловито, практично. Некоторые старые роли вспоминала с удовольствием, например, Бетти Дорланж из «Школы неплательщиков» Вернейля. «Пикантная такая дамочка, с перцем. Роль пустенькая, но там была у меня одна фразочка знаменитая, я ее прямо в публику говорила». Вера Петровна вскочила, гордо подняла головку, нервно взмахнула ручкой и выпалила с глубоким, искренним огорчением: «Поверьте, господа, не с кем жить!» Я расхохотался. «Вся Москва хохотала!» — сообщила Марецкая. Как я понял, она любила Катю из ее первого фильма «Закройщик из Торжка», где снялась у Протазанова в дуэте с Ильинским, любила Парашу из картины Бориса Барнета «Дом на Трубной», Варьку-«уродину» из «Поколения победителей».

Конечно, я задал ей как-то неизбежный банальный вопрос, где она себя чувствует лучше и где ей интереснее, в театре или в кино?

«В кино ведь никогда не знаешь, что тебя ждет, что получится, — сказала Вера Петров-

на. — Пока снимаешься, вечно грызет страх: а ну как лучшую-то, счастливую твою минутку оператор смазал или девчонка-монтажница ножницами отхватит, или режиссер выкинет. Готовую ленту смотреть боишься. Наталья в «Деле Артамоновых», я считала, получается, а увидела фильм — нет, ничего не вышло. Змеюкину в чеховской «Свадьбе», каюсь, всерьез не принимала, отснялась быстро, не задумываясь. Потом смотрю — вроде бы хорошо? На сцене почти все от меня зависит, а на экране я сама себе — кот в мешке. Но конечно, конечно, — Марецкая блаженно прищурилась, — удача в кино — это большое счастье, самое большое, наверно. Ведь тебя видят все, буквально все! Иногда я вдруг просто пугаюсь. Сижу, например, с дочкой, чай пью, а в это время, думаю, где-нибудь в сельском клубе Санька Соколова речь толкает. Чудеса!..»

Таких слов, как «творчество», «вдохновение», «образ», я в устах Веры Петровны не слыхивал. Она говорила: работа, съемка, игра, прогон, кусок, камера, партнер. «Хорошо с Пляттом играть, уверенно себя чувствуешь, у него взгляд умный, успокаивающий, можно сказать — идеальный партнер. Взвинченных партнеров не люблю...» Имен партнеров, которые были ей не по нраву, не называла никогда — во всяком случае, ни мне, ни при мне. А о самой себе сказала однажды твердо и четко: «Я-то красавицу из себя не корчу, мне тонкости не нужны, мне бы попроще — правду подай! Красоваться легко, правдиво работать — потруднее будет»...

На мой взгляд, Марецкая выглядела красавицей из красавиц и в Мирандолине, и в некоторых кадрах Александры Соколовой, и даже в томной, пресыщенной Змеюкиной в «Свадьбе». Но я понимал, что она имеет в виду. В отличие почти от всех знаменитых актрис ее поколения — Любови Орловой, Аллы Тарасовой, Марии Бабановой хотя бы — она никогда не боялась во имя правды ни огрубить, ни исказить, ни даже вовсе скрыть свою красоту.

Что же касается утонченности, то думаю, Вера Петровна отказывала себе в самой изощренной и самой изысканной тонкости напрасно, несправедливо. В том-то вся уникальность Марецкой и состояла, что «запальчивое» (а по-старому говоря — огромный темперамент) шло у нее об руку с проникновенной нюансировкой игры.

В картине Ф. Эрмлера «Она защищает Родину» (1943) — картине, далекой от совершенства, клочковатой и прерывистой,— кадры ударной, плакатной мощности, раскаленные болью и гневом, перемежались с кусками вялыми, медлительными. Но и тут темперамент Марецкой, которая играла трагическую роль партизанки Прасковьи Лукьяновой, вырывался наружу с ожесточением опаляющей ненависти. Я бы сказал, что в этой картине она сыграла Войну. Недаром ведь, когда мы вспоминаем годы войны, откуда-то из подсознания сразу — и одновременно — выплывают два зрительных образа: плакат Д. Моора «Родина-мать зовет!» и незабываемый кадр — рядом с виселицей, сурово и твердо, неукротимыми бесстрашными глазами смотрит на нас героиня Марецкой. Черные брови вразлет, чистый высокий лоб, из-под туго повязанного платка выбиваются пряди рано поседевших волос, на груди доска с надписью: «Я партизанка. Я убивала немецких солдат». А немецкий солдат — тут же, в кадре, но его отделяет от Марецкой столб виселицы, и петля, предвещая его судьбу, почти касается железной каски вешателя.

Трагедийная патетика, с которой Марецкая сыграла партизанку Прасковью Лукьянову, позже — в фильме «Сельская учительница» М. Донского — сменилась глубокой лирической сосредоточенностью, плакатная энергия удара уступила место плавному, неостановимому движению сквозь меняющееся — на глазах — время. Роль начиналась с юности Вареньки Мартыновой, с ее выпускного бала в Смольном институте задолго до Октября; роль завершалась в дни старости Варвары Васильевны уже после Великой Отечественной... Марецкая девочкой-институткой входила в фильм, а выходила из него совсем старой женщиной. Такие метаморфозы сравнительно легко выполнять на сцене. В кино, да еще

на крупных планах они и трудны и опасны. Конечно, Марецкой оказали неоценимую помощь и прекрасный гример В. Яковлев, и великолепный оператор С. Урусевский. Тем не менее все решала ее собственная игра, ее удивительная способность показать, как героиня год за годом, шаг за шагом проходит огромный жизненный путь, разительно меняясь внешне (только что была наивная девочка с широко раскрытыми глазами, доверчиво вылетевшая в жизнь навстречу счастью, и вот уже пожилая, полная достоинства, благородная и строгая женщина в очках, седая, умудренная горким опытом...). Да, меняясь внешне, но внутренне сохраняя все ту же девичью бескомпромиссность, все ту же причастность к высокому идеалу нравственной красоты и верность однажды принятой на себя миссии.

«Марецкая в роли Мартыновой создала один из самых интересных и значительных образов в кинематографе послевоенных лет», — уверенно написал Юрий Ханютин в третьем томе «Истории советского кино». Эти слова, по-моему, не содержат в себе ни капли преувеличения. Такого рода актерские создания — редкостны, и работа Марецкой поныне восхищает не только глубиной, содержательностью, эмоциональным богатством, но и тончайшим, искуснейшим мастерством выполнения, пластической простотой, интонационной выразительностью, естественностью дыхания. В этой работе — поэзия, чеховская по самой природе своей, по простоте актерского письма, по скромности и обаянию.

Дальнейшие взаимоотношения Марецкой с кинематографом складывались хуже, менее плодотворно. Лет через восемь после «Сельской учительницы» М. Донской предложил ей Ниловну в «Матери» по Горькому, и Марецкая сыграла эту роль как-будто совсем хорошо, придраться не к чему. Но и радоваться серьезных оснований не нашлось: фильм слишком уж явно, по всем статьям, уступал прославленному шедевру Пудовкина. Потом Вера Петровна не однажды сердилась и на режиссеров, и на сценаристов за то, что ей систематически предлагают роли, будто нарочно повторяющие мотивы, уже ею реализованные. «Мне навязывают меня же, только вчерашнюю, позавчерашнюю. Кому это нужно. Смех один, точно как по пословице умоляют: «Тех же щей, да пожиже влей». А я вчерашними щами не угощаю, дудки!»

На сцене Марецкая упорно искала и находила новые темы, торила себе новые пути. Ракитина в «Далях неоглядных» Николая Вирты, Леди в драме Теннеси Уильямса «Орфей спускается в ад», Лизистрата в комедии Назыма Хикмета и В. Комиссаржевского «Бунт женщин» — все неотразимы и все друг на друга нисколечко не похожи. Одинаково свободно чувствуя себя и в драме и в комедии, в стихиях лирики или сатиры, героики или водевильного баловства, Марецкая как-будто наглядно и неоспоримо доказывала, что бывают, всем театральным канонам вопреки, актрисы без амплуа. Определить амплуа Марецкой я бы не взялся, не берусь.

Хотя, когда она сыграла — и остро, и горько, и нервно, и мажорно — «Странную миссис Сэвидж», я вспомнил давнишний яростный выкрик Веры Петровны — «Я вам не комик!» — и вдруг засомневался. А может быть, все-таки, во всех ее ролях, даже самых серьезных, и героических, и трагедийных, подспудно жила и в конце концов обнаруживала себя оптимистическим духом, оптимистическим итогом комедийная жилка, комедийная нотка?

Во всяком случае, несомненно одно: старость к ней приблизиться не смогла.

Когда Марецкая ушла, умерла, в душе поэтому осталось какое-то саднящее, непостижимое чувство внезапно прерванного движения, таинственной и непонятной пропажи человека щедрого, увлекательного, солнечного. Хотя известно было, что она больна неизлечимо, хотя исчезала порой — и надолго — в больничных палатах, тем не менее всегда сохранялась уверенность, что непременно вырвется, вернется. И ведь возвращалась, выпархивала!

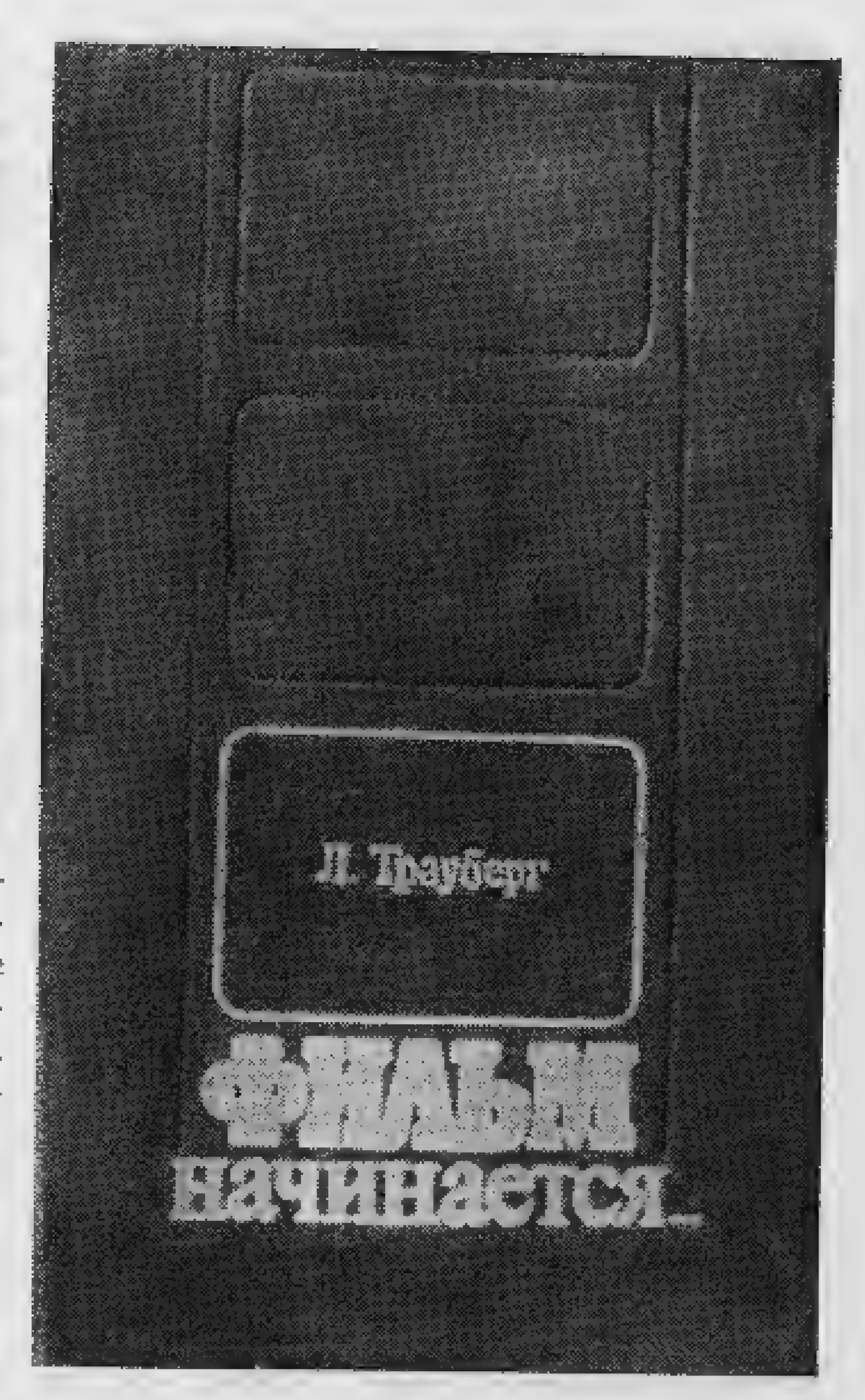
Больше не выпорхнет... Одно утешение — с экрана еще не раз глянет в зрительный зал простое, смелое, победоносное лицо Веры Марецкой.

Н. Зоркая

С чего начинается фильм?

Книга Леонида Трауберга «Фильм начинается...»[1] написана в том жанре «вольного раздумья о профессии», который за последние десятилетия получил распространение в литературе, создающейся пером режиссеров. Опыт прошлого и сегодняшняя его переоценка, дела давно минувших дней и впечатления от новейших фильмов и кинематографических встреч, уроки практики и живая, непосредственно из практики произрастающая теория — все это свободно соединяется в жанре, о котором идет речь. Правда, в книгах обычно просматривается то или иное тяготение: к «воспоминаниям» ли, к «моей жизни в искусстве» или наоборот, к «размышлению», то есть теоретизированию, к осмыслению режиссерской профессии. Ко второму типу следует отнести книгу «Фильм начинается...», хотя здесь много автобиографического, много от мемуаров.

Разумеется, Леониду Захаровичу Траубергу есть что вспомнить. В двадцатые годы он — один из самых горячих новаторов, самых молодых кинематографистов революционного призыва, снискавших отчасти даже шумную известность (первый его с Козинцевым фильм



«Похождения Октябрины» датирован 1924 годом, то есть «старше» кинематографического дебюта Эйзенштейна — «Стачки»). В 30-е годы Трауберг — признанный «классик», увенчанный лаврами соавтор трилогии о Максиме — произведения, счастливо завоевавшего и академическое признание, и массовый успех. Столь же богат опыт Леонида Трауберга — литератора, профессионального кинотеоретика и сценариста. Первые статьи его появились еще в докинематографический период ФЭКСа — основанной им с Козинцевым Фабрики эксцентрического актера. Что уж и говорить о педагогическом стаже Трауберга — увлеченного лектора, пропагандиста кино, вос-

---

[1] Л. Трауберг. Фильм начинается... М., «Искусство», 1977. (Ссылки на издание даются в тексте.)

питателя режиссерской и кинодраматургической молодежи, одного из создателей Высших сценарных и режиссерских курсов. Словом, материала для мемуаров Траубергу не занимать!

И верно — милыми преданьями старины глубокой, славными легендами кинофабрик, апокрифами, издавна поднимавшими самосознание жрецов «Десятой музы», пестрят страницы книги.

...Весенний Париж 1928 года, одна из первых советских киноэкспедиций за рубеж: снимается натура «Нового Вавилона», городские улицы, Сена, химеры Нотр-Дам, Менильмонтан и другие рабочие кварталы — факт известный. И вот оказывается; что «не жаль было оставлять город, бог с ним. Но жаль было расставаться с благоприобретенными (длинное, но точное слово. — *Н. З.*) друзьями. Такими же, как мы, молодыми режиссерами: два-три фильма. Старшим среди них был Жан Ренуар» (стр. 37). Или: в 1928 же году Трауберг приходит к Маяковскому заказывать сценарий («...замахнулись на сценариста, имя которого уже тогда было вровень Олимпу»). Предлагает и название — «Позабудь про камин» (иронический парафраз заглавия боевика с Верой Холодной и Максимовым) и последнюю надпись: «Помни про паровое отопление». Маяковский соглашается, пишет сценарий, привозит на ленинградскую фабрику раньше срока, сам читает и... «Это был самый торжественный день в нашей жизни. Это был самый постыдный для нас день. Поэт, воплощавший все, что было дорого, близко, несомненно для нас в искусстве, читает написанную для нас вещь, а мы, холодея, понимаем: не можем» (стр. 196—197). Фэксы отвергают сценарий Маяковского, к которому они тогда не могли найти «хода».

Рассказы Леонида Трауберга полны живого духа времени. От них так и веет радостной юностью советского экрана, в них ощущается золотой век его славы: творческая энергия молодой перспективной ленинградской кинофабрики; легендарные демонстрации зрителей, отправляющихся в кино смотреть «Чапаева» — «одно объявление, написанное от руки, а на следующий день билеты были раскуплены на месяц вперед» (стр. 300); «премьера, в степи, в ночи, на три тысячи человек, парень из толпы зрителей бежит к полотну, бьет кулаком по теням городовых, кричит яростно: «Не троньте его, сволочи! Его, моего героя» (стр. 319. Речь идет о Максиме — Б. Чиркове. — *Н. З.*)... И совсем не существенно, что иные трауберговские «версии» субъективны, а известные факты истории советского кино (может быть, точнее, «внутренней», «интимной» его истории) в истолковании автора несколько расходятся с теми, какие были даны в мемуарной литературе последних лет. Память субъективна, и потому естественно, что, скажем, труды и дни ФЭКСа или «Севзапкино» получили не вполне адекватное толкование у Трауберга и — ранее — у Козинцова, у Елены Кузьминой и еще ранее — у Петра Соболевского, написавшего книгу о своей работе в кино, и в первую очередь у фэксов. Да, одни и те же явления видятся по-разному даже такими близкими людьми, какими были Козинцев и Трауберг в пору их соавторства и режиссерского союза, или Кузьмина и Соболевский, их ученики, вышедшие из мастерской фэксов, партнеры по «Новому Вавилону» и «Одной». Объективность оценок, восстановление точной фактической канвы тех или иных периодов развития киноискусства или динамики творческих направлений — все это по-преимуществу епархия киноведения, историков кино, которые, к счастью, избавились от былой резкости и категоричности, от схематизма и нелепой, сильно повредившей делу, агрессивности по отношению к отдельным новаторским течениям 20-х годов. К формализму, как известно, в свое время было отнесено и раннее творчество Козинцева и Трауберга. Ныне оно тщательно и пристально изучено, ранние страницы советского революционного киноискусства доброжелательно перечитаны, чему свидетельство — обширная библиография как у нас, так и в зарубежной кинолитературе. Кстати, Л. Трауберг отнюдь не склонен выдвигать на первый план или абсолютизировать

ни искания фэксов, ни свою собственную роль в кино. Напротив, в книге он отдал явное предпочтение чужим фильмам, говоря о них гораздо больше и охотнее, чем о своих с Козинцевым, и тем более о тех, которые он ставил один. Режиссерский опыт предстает на страницах книги скорее как опыт коллективный, общий опыт всех первопроходцев в киноискусстве. С пиететом и благоговением пишет Трауберг о своих старших товарищах (по возрасту и стажу они были не намного взрослей!), тоже неутомимых искателях, а никак не мэтрах, — о Маяковском, Эйзенштейне, Довженко: «... нам и не равняться с ними. Они сами были центром, мы — на орбите» (стр. 211).

С этим же достоинством скромности связано и то, что при всем обилии эпизодов, случаев, казусов «из прошлого», а также «дней минувших анекдотов» книга — повторим — никак не есть мемуары кинематографиста. Стержнем являются не вехи или даты биографии, а те элементы режиссерской профессии или стадии творческого процесса, с которых «фильм начинается...» И более того — рождается кинорежиссер-художник, режиссер-автор в широком смысле этого понятия. Главы книги: «Профессия», «Замысел», «Композиция», «Характер», «Выдумка», «Эпизод» и другие, ни строчкой не сбиваясь на эдакие «руководства», «инструкции» или «лекции» по названным конкретным вопросам мастерства и темам курса обучения, очерчивают широкий круг интересов того человека, который способен и достоин стать творцом картины.

Высокие требования к режиссеру прежде всего как к л и ч н о с т и — в основе убеждений автора книги. Трауберг — решительный и непримиримый противник узкопрофессионального, «производственного» взгляда на кинорежиссуру. Кинорежиссер — самостоятельный художник, обладающий системой творческих воззрений, собственным видением мира, к у л ь т у р о й и и н т е л л и г е н т н о с т ь ю, постоянным желанием и потребностью познавать, учиться. Учиться всему тому, о чем повествуют главы книги, чему учились увлеченно, неустанно всю свою жизнь основоложники советского кино, люди безграничных художественных интересов, высокой образованности, поистине утонченной культуры, наследованной от старших искусств, от отечественной и мировой литературы. То была когорта художников поистине энциклопедического склада, многогранных и даровитых в разнообразных сферах деятельности. Именно эта традиция принципиально дорога Траубергу, ее он хочет передать новым кинематографическим поколениям.

Некогда, в двадцатые годы, этот благородный режиссерский тип противостоял былому «администратору из павильона», достопочтенной памяти сценаристу, созидавшему во время ужина в ресторане, записывая свой сценарий на крахмальном манжете. Легенда о всесильной «интуиции» и «нутре», заимствованная самовлюбленными хозяевами киноателье из провинциального театра, была ненавистна Траубергу с юности. Развязному невежеству молодежь, его сверстники, противопоставила культуру, ум и знания.

Остаточные явления этой коллизии ощущаются и в наши дни, поэтому борьба Трауберга за к у л ь т у р н о г о режиссера отнюдь не пуста и не напрасна. Вот, например, недавно мне, автору этой рецензии, довелось присутствовать при выступлении одного нашего известного, можно сказать, знаменитого режиссера среднего поколения. Волей судьбы режиссер этот выступал как раз на Высших сценарных и режиссерских курсах, где долгие годы преподает Л. З. Трауберг, где под его педагогическим руководством выросло немало ярких дарований, где из выпуска в выпуск помнят и рассказывают, скажем, о том, как талантливо и неопровержимо разбирал Леонид Захарович данное своим ученикам и выполненное ими учебное задание: литературный сценарий по первой главе «Преступления и наказания». Так вот, другой маститый режиссер, заключая обсуждение показанного слушателям своего нового фильма (обсуждение было критичным), патетически взывал: «Зачем, зачем вам эти умствования, зачем эти разборы концепций и прочего?! Ведь вы же не искусст-

воведы, вы — творческие работники! Никому, мне во всяком случае, никакие разговоры об искусстве никакой пользы не принесли за всю мою жизнь! Другое дело — психология творчества...»

Не искусствоведы? А почему? Плох тот «творческий работник» искусства, который искусства не знает, не ведает. С. И. Юткевич, С. А. Герасимов, так же как и Эйзенштейн, и Кулешов, и Козинцев, — профессора, доктора искусствоведения. Но дело, разумеется, не в наличии степени или ее отсутствии, а в той позиции воинствующего, самодовольного невежества, того самого «интуитивизма» и «нутра», которыми божились непризнанные режиссерские гении из Т/Д Харитонова или Р. Перского в ту пору, когда весь цивилизованный мир, покоренный театральными открытиями Московского Художественного театра, давно от таких клятв отказался и сдал «нутро» в архив вместе с провинциальными гастролерами. В сегодняшних наших условиях велеречивая защита творческого незнания (ах, наивность, ах, непосредственность!) в учебных заведениях неизбежно отзывается на экране серостью, скудоумием, режиссерской немощью. Вот против этой-то устаревшей, но — увы! — еще существующей точки зрения и направлена объективно книга Л. Трауберга.

Специальную главу автор посвящает «самообразованию» режиссера и называет ее «Эрудиция». Насмехаясь и подтрунивая над всезнайством, над ложной мудростью и мнимой ученостью тех, кто всем этим кокетничает и кичится, Трауберг настаивает на таком серьезном и свежем знании предмета (скажем, исторической эпохи), которое предостерегает режиссера от штампованных, «привычных понятий». Под эрудицией, таким образом, понимается не книжное, не только академическое знание, но и — прежде всего — знание жизни. И, конечно, широта кругозора, умение видеть.

Это — одна из важных и плодотворных мыслей книги, где глава «Ви́дение» является, на мой взгляд, одной из самых интересных. Она, как и главы «Эрудиция», «Сосредоточение», «Выдумка» и некоторые другие, адресуется тому «внепроизводственному» или «допроизводственному» циклу внутренней, духовной работы режиссера, который можно было бы, вслед за известной книгой К. С. Станиславского, назвать «Работа режиссера над собой». Л. Трауберг в главе «Ви́дение» занимательно и остроумно анализирует такое опасное для художника (для кинематографиста — в частности и в особенности) и остро подмеченное им, автором книги, явление, как автоматизм видения. «Почему люди не видят? — приводит автор слова Ал. Бенуа. — Впрочем, это величайшая загадка, почему вообще люди не видят и даже тогда не видят, когда все ясно, как день?» Пример, открывающий эту главу, из «Записных книжек» Чехова: «Большой выбор сигов» — так читал Х, проходя каждый день по улице, и все удивлялся, как это можно торговать одними сигами и кому нужны сиги. И только через 30 лет прочел как следует, внимательно: «Большой выбор сигар» (стр. 53).

Начав с таких стереотипов ви́дения, косности и сбоев взора, автор ведет свою мысль к более общим и широким категориям ви́дения, наблюдения, восприятия предметов и — с другой стороны — слепоты, штампованности, пустоты — в искусстве, в жизни, в истории. Ход от частного, конкретного, малого к обобщению типичен для автора книги «Фильм начинается...» и в большинстве случаев оправдан, органичен. И всегда сопровождается щедрым и обильным цитированием, россыпью оригинальных, неизбитых литературных примеров.

Примеры, цитаты — сильная сторона литературной манеры Л. Трауберга, его стиля — и писательского и ораторского. К сожалению, именно кинематографические примеры в рецензируемой книге более традиционны — ну, конечно, «Одесская лестница» из «Броненосца «Потемкин» — великий эпизод, описанный десятки раз, проанализированный всесторонне и здесь. Но от Трауберга, может быть, читателю было бы интереснее узнать о фильмах забытых, о сценах, нами не замеченных или пропущенных именно по вине наших стереотипов зрения, автоматизма видения. Дру-

гое дело — богатые, неожиданные и яркие примеры из художественной прозы, из стихов, из литературоведческих исследований. Здесь Траубергу — все карты в руки!

Правда, не со всеми выводами автора здесь удается согласиться, не все рассуждения убедительны. Таков, например, сравнительный анализ «Пиковой дамы» Пушкина и одноименной оперы Чайковского в главе «Экранизация». Правомерно ли вообще «взвешивать» два равнозначимых шедевра, созданных средствами разных искусств, в разное время, гениями равной силы, но тоже разными? А уж тем более утверждать в конкретном случае, что композитора не вдохновили «ни гигантская тема, ни пушкинский реализм», что «все подчинилось одной сюжетной задаче — роковой любви» (стр. 236). Ведь недаром академик Б. В. Асафьев, тончайший знаток искусства и патриарх советского музыковедения, предупреждал, что даже «попытки вернуть оперный сценарий и пути сердца героев «Пиковой дамы» Чайковского к пушкинской повести, как их истоку, не увенчались успехом; оказалось, что оперы на тексты Пушкина, созданные русскими композиторами-классиками, получают свою общественно значимую жизнь, уже неотрывную от жизни подлинников и параллельную им, развивая и наполняя музыкой пушкинские отправные зарисовки и всюду присутствующее щедрое пушкинское «я»... На пушкинские годы наплывают годы с Чернышевским, Некрасовым, Львом Толстым, Достоевским, и, конечно, Герман Чайковского наделен чертами, внесенными в тип неудачника десятилетиями, прожитыми русской общественностью и русской психикой и русским интеллектом от времени Пушкина до «Пиковой дамы» — оперы 1890 года»[2]. Не менее любопытна, по мнению Б. В. Асафьева, и эволюция образа Бориса Годунова, «если сравнивать пушкинский чеканный образ с психологической нагрузкой, внесенной — неизбежно — Мусоргским, композитором народовольческой эпохи...»

Зато, когда дело доходит до беллетристики (именно беллетристики, по которой так любопытно прослеживать и исторические и художестввенные процессы), коллекционер литературных «раритетов», настоящий специалист по мало кому известному так называемому писательскому «второму эшелону», Трауберг цитирует самых разных сочинителей, охотно и увлеченно делится с нами, читателями, их забавными парадоксами, перлами британского юмора, блестками французской игривости. Он вводит в наш обиход — привычный и, по правде сказать, несколько надоевший «набор» цитат, принятых в кинолитературе,— умного, блистательного Честертона, мало знакомого немца Густава Мейеринка, полузнакомца француза Ками и многих, многих, многих других. Кроме эффекта чисто познавательного, здесь есть и тот смысл «остранения» знакомого, нового поворота известного и приевшегося, «автоматизированного», о котором так интересно и убедительно пишет Трауберг.

Но, как известно, наши недостатки есть продолжение наших достоинств, и перегруженность книги цитатами, именами начинает порой утомлять. Откроем наугад — со страницы 184: Эса де Кейрош, Г. А. Гуковский, Шарль Ланжевен, Дж. Гиссинг, Дж. Тримбль, Ипсипил, Френсис Бомонт, С. А. Рагинский, Новалис (список не полон. — *Н. З.*). Также несколько утомляет и поток отсылок и ассоциаций, в которых порой слишком глубоко окунается собственная авторская мысль.

Но ведь перед нами не учебник по режиссуре!..

Перед нами — книга, в полном смысле слова а в т о р с к а я и в некотором смысле автопортрет, книга юная, зачастую спорная, порой вызывающая (или способная вызвать) резкое неприятие в каких-то своих положениях,— словом, книга увлекательная, написанная никак не важным корифеем, не солидным классиком, но истинным кинематографистом, живущим всеми тревогами, болями и радостями сегодняшнего экрана.

---

[2] Б. В. А с а ф ь е в. Избранные труды. М., изд-во АН СССР, 1955, т. 4, стр. 146.



Свет ваших окон

К 75-летию Е. Л. Дзигана

Каждый год, вечером 13 января, мы приходим в Казачий переулок, в дом, где на седьмом этаже живет наш учитель.

Давно закончен ВГИК, из-за вечной занятости ослабли многие дружеские связи студенческих лет, появились другие друзья, другие интересы. Но есть в душе то, что объединяет нас, бывших сокурсников,— мы все ученики Ефима Львовича Дзигана.

Мы приходим к нему домой посоветоваться, поговорить, иногда — просто выплакаться. Поделиться радостями и невзгодами с учителем — наша естественная потребность. Что сделало его таким близким и таким дорогим всем нам?

Есть педагоги, которые любят садиться со своими учениками за круглый стол. Сидят рядом, касаясь друг друга локтем. Но духовной близости не возникает, подлинного общения учителя с учениками нет. И причиной здесь — все та же извечная дистанция, авторитет мэтра давит на учеников, парализует их самостоятельную творческую мысль. Ефим Львович как-то незаметно преодолевал дистанцию, которая обычно разделяет ученика и учителя. Дзиган не подыгрывал нашему незнанию, он всякий раз вместе с нами именно *открывал* для себя что-то новое в жизни и кинематографе.

Человек увлекающийся, Дзиган обожает диспуты. Очень скоро он втравил в них и всех нас. Дебаты разгорались по самым разным вопросам, иногда весьма далеким от кинематографа. Мы яростно спорили ночи напролет в общежитии. Дискутировали и в институте. Ефим Львович был всегда в курсе политических событий, активно их переживал, будоража и нас. Не желая опозориться перед профессором, мы начали прочитывать утренние газеты от корки до корки — без этого просто немыслимо было идти на занятия. Обычно разговор, начавшись с политики, постепенно переходил к кино. Так, естественно и незаметно, педагог Дзиган внедрял понятие «гражданственность», не произнося этого слова. Он подводил тебя (нам-то казалось, что мы дошли сами) к сознанию того, что есть художник-гражданин. Мы чувствовали биение пульса политической жизни страны, мира. Может быть, это громко сказано, но это так. Молодые люди, будущие кинематографисты, мы поняли, что не только можем, но и должны участвовать в этой жизни, что кино — это, в первую очередь, политическое искусство.

Таковы все фильмы Е. Дзигана и лучшие из них — «Пролог», «Железный поток» и, конечно, шедевр советского кино — «Мы из Кронштадта». Они проникнуты высоким пафосом партийности, романтикой революции, героикой трудовых и военных будней.

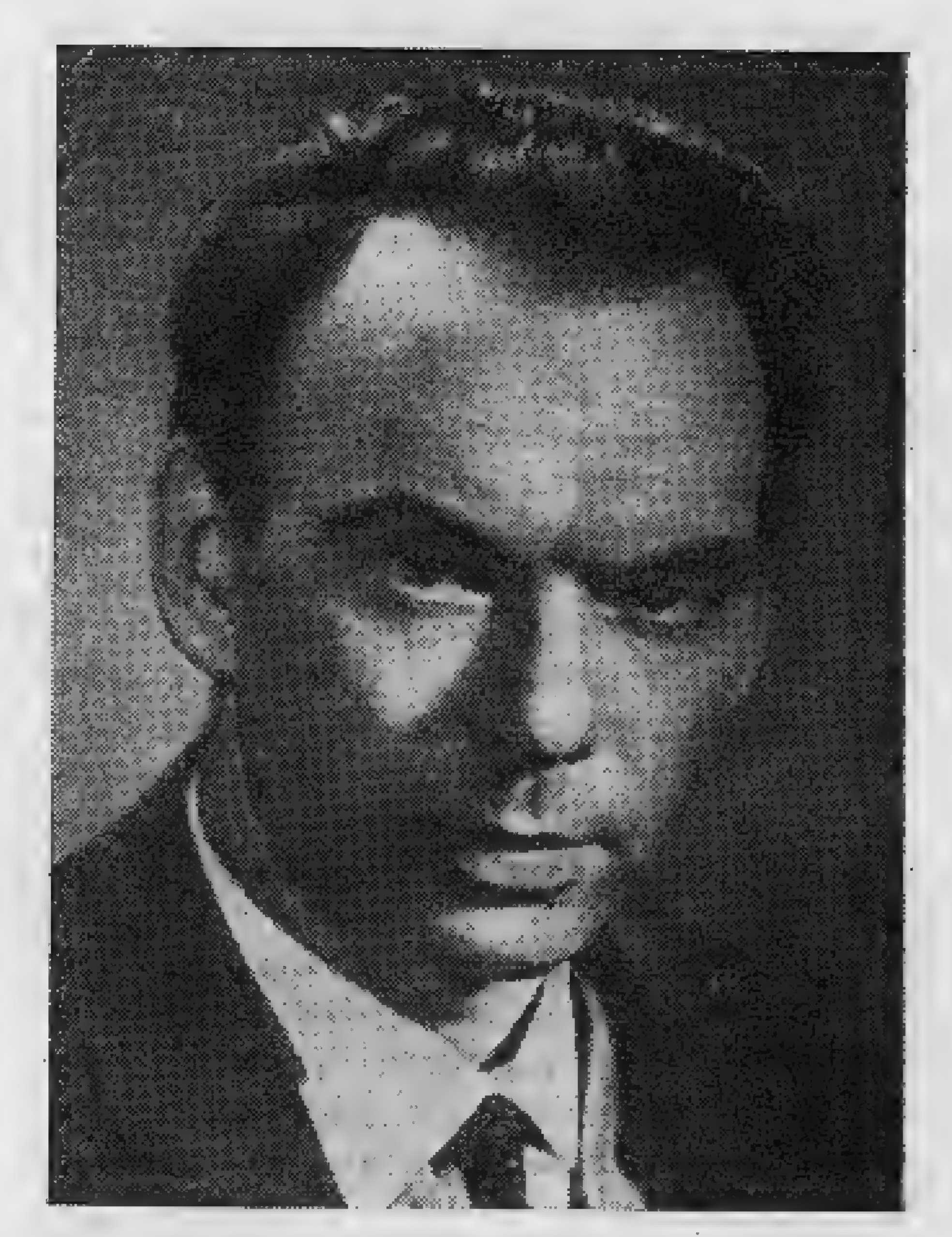
Курс — поначалу объединение чисто внешнее. Здесь собраны люди с разным уровнем образованности: наследники фамильных библиотек и детдомовцы, горожане и деревенские жители, вчерашние школьники и демобилизованные. Ефим Львович обладал редким умением объединять людей. Главное заключалось в том, чтобы во всех студентах пробудить к чему-нибудь общий интерес. Однажды, например, он привел к нам на занятия хлебороба. Тот рассказал нам о земле, на которой жил и работал. Рассказал то, о чем не прочтешь ни в одной книжке, и так, что я до сих пор помню каждое его слово. Так благодаря общему интересу происходило наше сближение, так укреплялись связи внутри курса.

Ефим Львович всегда остро чувствует ответственность за своих учеников. И не только в годы студенчества, но и потом, когда они уходят в большое плавание. Не штормит ли? Не попал ли в штиль? Я всегда ощущал эту его мягкую, ненавязчивую заботу. Я рос без отца, поэтому мне особенно дорого внимание Дзигана, его теплое дружеское слово.

Много лет прошло после окончания ВГИКа, но все так же 13 января в 7 часов вечера мы собираемся все вместе. И опять мы шумим за столом, спорим, доказываем, смеемся, уходят куда-то заботы, тревоги, неудачи, обиды. Мы снова просто студенты, просто ученики, собравшиеся у своего учителя.

В день 75-летия Ефима Львовича мы желаем ему здоровья, радости, всего, что могут пожелать ученики своему учителю. И еще я хочу пожелать ему, себе и всем его ученикам, чтобы как можно дольше в Москве, в Казачьем переулке, на седьмом этаже горели окна. Потому что свет этих окон необходим и дорог нам. Свет ваших окон, Ефим Львович.

Э. Кеосаян



Верность времени верность себе

К 50-летию А. В. Баталова

Как-то обедали мы с ним вдвоем после трудного дня. Выбрали столик подальше, в углу, Алеша сел спиной к залу, чтобы его не узнали посетители. Не прошло и десяти минут, как к нашему столику, стесняясь и держа букет веником, подошли пожилой человек в морском кителе и в орденах и с ним женщина, видимо, жена, похожая на сельскую учительницу. Положив букет гвоздик на край стола, мужчина протянул Баталову большую загорелую руку и сказал:

— Извините за беспокойство, но я хочу пожелать вам счастья и творческих успехов от имени трудящихся Приморского края!

И так он это искренне, душевно сказал, что

мы оба разволновались. Капитан и его жена сразу ушли, а Алеша, хотя и привык к вниманию многочисленных поклонников, был смущен и растроган. Эти двое совершенно не походили на назойливых почитателей, что коллекционируют открытки с портретами артистов и спрашивают на встречах с кинематографистами, кто кому жена и как прыгают с поезда, когда снимается детектив.

Два скромных человека высказали большое уважение, истинную любовь миллионов зрителей к актеру. Я наблюдал за Баталовым и заметил, как он словно засветился изнутри и больше не жаловался на усталость и измотанность, на то, как плохо его устроили в гостинице, что из-за брака пленки придется второй раз играть трудную сцену на жаре с неумелыми партнерами и в изнуряющей толщинке.

Он был уже всемирно известным актером, его Борис в картине «Летят журавли» и его Гуров в «Даме с собачкой» были признаны во многих странах и о них много писали. Но широким признанием «у себя дома» он дорожил больше всего, считая, что это есть лучшая и самая щедрая плата за нелегкий труд в искусстве.

Как-то незаметно подкралась к Баталову «почтенная» дата — пятьдесят лет. За спиной годы работы, фильмы, роли! Гусев, Алеша Журбин, Володя Устименко — характеры разные, непохожие, но их роднит талант создателя, его неповторимая умная улыбка, обаяние его индивидуальности. «Пусть будет добрым ум у вас, а сердце умным будет» — это об Алеше, это о его героях.

Удивительное дело: возраст не пристает к нему. Он не стал важным и медлительным, не приобрел самоуверенности и респектабельности. Он не по чину стремителен, пытлив и так же, как в молодости, скромен, порой даже застенчив. Он по-прежнему мучительно неуверен при выборе роли и совсем, как в первый день нашего знакомства на съемочной площадке, любит вмешиваться во все, что его окружает. В нем не появилось к пятидесяти годам ни капельки холодного профессионализма, часто, к сожалению, граничащего с цинизмом. Так же бурно и болезненно переживает он творческие неудачи, так же увлеченно отдается новой работе, считая ее главной и решающей. Он все еще, как в юности, часами лежит под своей машиной и умелыми руками автослесаря «доводит» свою «Волгу» до классности «мерседеса».

Удивительная энергия Баталова позволяет ему совмещать большую и ответственную работу секретаря Союза кинематографистов — «полпреда» киноактеров, с педагогической деятельностью на актерском факультете ВГИКа, с работой на радио и на телевидении, с режиссурой.

На режиссерском счету А. Баталова такие серьезные работы, как экранизации «Игрока» Достоевского и гоголевской «Шинели», как умная, изящная, детски непосредственная картина «Три толстяка» по одноименной сказке Юрия Олеши.

Мне хочется поздравить Баталова с тем, что в пятьдесят своих лет он остался для очень многих людей, любящих кино, Алешей, а не Алексеем Владимировичем. В этом уменьшительном имени нет ни грана фамильярности или неуважения «к сединам», а лишь признак его неувядающей молодости и той высоко демократичной контактности, которая была и остается его ценной чертой.

Иосиф Хейфиц

Татьяна Ветрова,
Нина Зархи

Выбирая путь

Кино Латинской Америки на V Ташкентском кинофестивале

> Мне кажется знаменательным, что все мы сочиняем разные тома одного произведения, ибо то, что должно получиться, как я надеюсь, составит в итоге обобщающую картину латиноамериканской действительности.
>
> *Габриэль Гарсия Маркес*

Девиз Ташкентского фестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», объединявший поначалу страны Азии и Африки, не мог не привлечь внимание кинематографистов еще одного огромного региона — Латинской Америки, которая вот уже второй раз полноправно участвует в этом кинофоруме.

Противоречива, неоднородна и чрезвычайно сложна обстановка на континенте. Главное, что ее определяет сегодня,— это бурная политическая жизнь, революционное движение масс, ожесточенная антиимпериалистическая борьба, в которую включаются все более широкие слои населения.

Необратимые тенденции, характеризующие современное капиталистическое общество, охваченное глубоким социально-экономическим кризисом, усугубляются в Латинской Америке и специфическими чертами. Господство американского империализма, стремящегося сохранить за собой ключевые позиции в экономике, политике и идеологии латиноамериканских стран, трагедия коренных жителей континента — индейцев, упорное сопротивление полуфеодальной архаики — все это придает особый характер общественным конфликтам, диктует особые формы противоборству сил реакции и прогресса.

Бесспорно, важнейшим фактором, оказавшим воздействие на всю общественную жизнь континента, стала кубинская революция. Создание первого в западном полушарии социалистического государства явилось мощным толчком в формировании массового сознания, поворотным моментом национально-освободительного движения во многих странах.

Говоря о современной латиноамериканской действительности, не следует игнорировать существенные различия, а порой и полярность политических режимов разных стран этого региона. Выступая на XXV съезде КПСС, Первый секретарь ЦК Компартии Уругвая Родней Арисменди подчеркивал: «С одной стороны, Куба — часть социалистического содружества... Наряду с Кубой национально-революционная Перу, антиимпериалистическая Панама и другие страны, в том числе руководимые национально-реформистской буржуазией, делают шаги по направлению к политическому и экономическому самоопределению. С другой стороны, в Чили, Уругвае, Парагвае, Бразилии, Гватемале и других странах царит фашистский террор, а во внешнеполитическом плане оттуда исходят провокации против разрядки напряженности и всех видов социального прогресса».

Сегодня, представляя себе облик латиноамериканского континента, мы имеем все основания констатировать здесь такие многообразные явления, как дальнейшее углубление позитивных социально-экономических преобразований, проводимых под давлением революционно-освободительных сил в Перу; определенные положительные сдвиги во внутренней и внешней политике Венесуэлы; успехи в борьбе за подлинный суверенитет патриотических кругов Панамы; демократизация национальной жизни, продвижение по пути прогрессивных аграрных реформ в Колумбии и Эквадоре, Гондурасе и Коста-Рике. Диалек-

тика общественной жизни в некоторых странах, например, в Мексике и Венесуэле, характеризуется сложным переплетением классовой борьбы пролетариата «с более или менее последовательными акциями в защиту экономической и политической самостоятельности, предпринимаемыми определенными кругами национал-реформистской и националистической буржуазии» [1].

Однако и сегодня еще держатся фашистские режимы в Чили и Уругвае, Парагвае и Гаити. Гневно осуждают народы земли кровавый террор, творимый диктаторами в Гватемале и Никарагуа. Напряженная обстановка по-прежнему сохраняется в Аргентине и Бразилии.

Искусство Латинской Америки не стоит в стороне от того, что происходит в мире, оно отражает — в прямой или косвенной форме — все многообразие, неповторимость и противоречивость процессов, определяющих современный этап развития континента. Оно фиксирует специфические черты национальной жизни каждой отдельной страны, и потому, рассматривая феномен современного прогрессивного киноискусства Латинской Америки, не следует нивелировать национальное своеобразие, присущее кинематографу той или иной страны.

Однако не забудем и о глубокой исторически сложившейся близости между латиноамериканскими странами, которая позволяет рассматривать демократическое искусство континента, в частности кино, как явление, в главных своих параметрах наделенное многими общими чертами. Весьма показательно, что именно представители боевого кинематографа Латинской Америки настаивают на единстве своих устремлений, поисков и задач, сплачивая силы для отпора реакции — внешней и внутренней,— для конфронтации с декадентской буржуазной культурой, с коммерческим ширпотребом, с «диктатурой» Голливуда. Современное состояние национального кинематографа в Колумбии и Мексике, Перу и Венесуэле, Боливии и Панаме в основе своей имеет диалектическую взаимосвязь традиций демократической национальной культуры, национального фольклора и достижений гуманистической мысли латиноамериканского континента.

В решительной атаке на официальную культуру, которая зиждется на рабском копировании образцов буржуазного искусства Европы и США, в противопоставлении ей подлинно национального демократического искусства видится прогрессивным кинематографистам Латинской Америки высокий долг борцов за освобождение своих стран от пут империализма. Лозунг, выдвинутый в 60-е годы группой аргентинских документалистов «Сине Либерасьон», «За освобождение от колониализма и империализма» остается актуальным и поныне.

Важнейшим фактором, способствовавшим бурному развитию прогрессивного латиноамериканского кино, как уже подчеркивалось выше, явилась победа кубинской революции. Она помогла определению идейно-творческих позиций передовых латиноамериканских кинематографистов, идеалов и критериев демократического искусства, дав художникам верный ориентир в борьбе за счастье и независимость своих народов.

Расцвет социалистического кубинского кино, его широкое международное признание сегодня заметно стимулируют творческий поиск мастеров молодого независимого кинематографа Латинской Америки. Многие режиссеры берут на вооружение идеологические и художественные принципы кубинских кинематографистов, в первую очередь, документалистов. Яркая публицистическая образность, выразительность монтажных построений в картинах таких известных кубинских режиссеров, как Сантьяго Альварес или Хосе Массип, например, творчески переосмысливаются в документальном кино разных стран Латинской Америки. Влияние школы документального кино Кубы сказывается в широком использовании коллажа в хроникальных фильмах молодых документалистов Панамы, Пуэрто-Рико, Коста-Рики.

Во многих странах реакция делает все, чтобы задушить деятельность представителей бо-

---

[1] В. Бушуев, Ю. Козлов. Латинская Америка: новая роль в международных отношениях. — «Коммунист», 1978, № 12, стр. 109.

рющегося кино. Однако несмотря на репрессии — фильмы не выпускают на экраны, конфискуют, их авторов бросают в тюрьмы, высылают и даже уничтожают физически,— боевое кино не сдается. Если вынуждают обстоятельства, оно уходит в подполье, продолжает сражаться в эмиграции. Так происходит с чилийским кинематографом; судьбы его представителей, работающих сейчас на Кубе (Патрисио Гусман), в СССР (Себастьян Аларкон), в Швеции (Клаудио Сапеаин), в Мексике (Мигель Литтин),— складываются по-разному, однако неизменной остается их главная общая задача: служение народу Чили, стремление приблизить его победу.

В самые последние годы киногеография континента расширилась; о рождении новых боевых кинематографий свидетельствовал и ташкентский экран, на котором демонстрировались документальные ленты Коста-Рики, Ямайки, Гайяны, Пуэрто-Рико. Мобильность молодого кино, чуткость и быстроту его реакции на все, что волнует народы планеты, со всей непреложностью доказали и представители юной панамской кинематографии, бросившие с экрана гневное обвинение кровавому фашистскому террору, царящему в Никарагуа. Короткая документальная лента «Национальная песнь», снятая Экспериментальной группой университетского кино Панамы, основанной в 1972 году, заклеймила самую суть политики марионеточного режима Сомосы, где за фасадом официального «парламентского строя» — комендантский час, расстрелы демонстраций, сотни убитых мирных граждан в Сан-Андресе... Мы видим мертвые улицы, заваленные трупами, среди них убитые женщины, дети. Каждый кадр этого страстного публицистического фильма взрывается на экране словами ненависти, которые бросают его создатели в лицо диктатора Тачо: «Предатель, убийца, палач!»

Фильм панамских кинематографистов отражает одну из основных тенденций, характерных для прогрессивного кинематографа Латинской Америки, опирающегося на успехи национально-освободительного движения, апеллирующего к опыту социалистического кино, к традициям мировой культуры.

●

Четкая политическая позиция неизбежно ведет к более глубокому осознанию действительности.
Алехо Карпентьер

Кино социалистической Кубы, единственного латиноамериканского государства, разрешившего задачу освобождения своего народа из-под власти неоколониализма и империализма, служит ориентиром для художников всего континента. Тем более что, пройдя крайне интенсивный период становления, кубинская кинематография, впитав и переосмыслив творческий, идейный опыт всех социалистических кинематографий, советской прежде всего, переработав его, ныне обладает идейной и профессиональной зрелостью, позволяющей ей уверенно и смело решать очень сложные и многообразные задачи. Всему миру известны ныне имена кубинских режиссеров Томаса Гутьереса Алеа, Мануэля Октавио Гомеса, Умберто Соласа, Пинеды Барнета, документалистов Сантьяго Альвареса, Пастора Веги, Хосе Массипа. Мастера кино Кубы постоянно расширяют и углубляют свое творчество, стремясь полнее осмыслить опыт революционной действительности. Показательно, что в последнее время темы, близкие к сегодняшнему дню, которые прежде были в основном объектом документалистов, осваиваются и художественным кинематографом.

Так, фильм «Учитель», демонстрировавшийся в рамках Ташкентского фестиваля, впервые в игровом кино запечатлел главу из совсем еще недавней истории страны — кампанию по ликвидации неграмотности. Режиссер фильма Октавио Кортасар, известный своими работами в области документалистики, дебютировал «Учителем» в художественном кино и дебютировал удачно. Фильм был тепло встречен на фестивале в Западном Берлине и награжден «Серебряным Медведем». Творческий путь Октавио Кортасара — путь традиционный для многих кубинских кинематографистов: от документального кино — к художественному.

На экране 1961 год. Период уже отошедший в историю, но памятный всем кубинцам. Дух революции остро ощущается во всем: и в непреклонной решимости сломить сопротивление

врагов — внешних и внутренних, — и в горячем энтузиазме, и в стремлении как можно быстрее построить истинно новое, счастливое общество. Героика первых послереволюционных будней, овеянных романтикой строительства нового общества, и предстает в фильме «Учитель».

Его герой Марио, почти еще мальчик — ему 14 лет. Но он уже один из 105-тысячной армии бригадистов — так называли на Кубе юношей и девушек, призванных исполнить высокую миссию просветителей и посланников революции в самых отдаленных уголках страны. Действие фильма происходит в маленькой деревушке Маниадеро, жители которой, совершенно оторванные от мира, не знающие ни книг, ни газет, из века в век валят лес, получая затем из древесины уголь, охотятся на крокодилов. Вот этих людей, невежественных, но умудренных суровым житейским опытом, и должен будет учить маленький бригадист. Он проводит здесь целый год, включаясь во все труды и заботы жителей поселка. Поначалу Марио страшит чужой, неизвестный мир, ведь он оказывается в совершенно непривычной для себя обстановке. И хотя он от природы наделен мужеством — он проявил его, когда против воли отца вступил в бригаду, сознательно выбрав революционный путь своего поколения, уехал из родного города, — тем не менее режиссер Октавио Кортасар и актер Патрисио Вуд не боятся показать оправданную обстоятельствами робость мальчика перед дикой природой и еще больше — перед своими взрослыми учениками.

Жизнь в кооперативе оказывается школой и для самого учителя. Он выходит из нее возмужавшим человеком, в полной мере осознав ответственность каждого борца революции перед народом. Упорство, с которым Марио выполнял свою основную задачу, увенчалось успехом: даже председатель крестьянского кооператива, немолой уже человек, поначалу отказавшийся посещать школу, понял в конце концов, что без грамоты ему не прожить, и пришел на занятия. Именно он напишет на доске простую, но емкую фразу: «Революция победит».

Навык Кортасара, приобретенный в документалистике, сказался на всей стилистике фильма. Достоверно и в то же время в мягкой, лирической манере показан на экране мир деревни, нелегкий труд и природа, составляющая часть этой жизни, природа, которая может быть то прекрасной и таинственной, то недружелюбной и даже агрессивной. Естественность атмосферы усиливает музыка фильма, основанная на традиционных народных мелодиях. Прежде чем снять свой фильм, режиссер провел большую и кропотливую работу по изучению материалов, связанных с проведением кампании по ликвидации неграмотности, и поэтому «Учитель» оставляет ощущение абсолютной правдивости в передаче и самой истории героя, и всей обстановки, сложившейся на острове Свободы в те годы. Недаром совершенно закономерным и органичным выглядит в финале стык с хроникальными кадрами, в которых Фидель Кастро приветствует бригадистов, возвратившихся в Гавану.

●

В отличие от Кортасара режиссер Серхио Хираль обращается в своем творчестве к более давней истории — к рабовладению на Кубе. Фильм «Ранчеадор» — вторая работа Хираля, автора знакомой советскому зрителю картины «Другой Франсиско». Оба произведения сделаны на основе литературных первоисточников, оба затрагивают одну и ту же тему, освещают события одной и той же эпохи. Объясняя свой интерес к 40-м годам прошлого века, Серхио Хираль сказал: «Мы должны знать свое прошлое, ведь именно из потомков этих рабов в значительной части сформировалась кубинская нация, ведь именно в их отчаянных, зверски подавленных мятежах лежат истоки нынешнего освободительного движения в Латинской Америке, сегодняшней борьбы против расовой дискриминации».

Действие фильма, как и романа Сирило Вильяверде «Дневник ранчеадора», положенного в его основу, охватывает период 1838—1842 годов. В центре повествования фигура «ранчеадора» Франсиско Эстевеса — охотника



*«Учитель»,
режиссер Октавио Кортасар
(Куба)*

за беглыми рабами, в сущности профессионального наемного убийцы, чей «доход» зависит от числа пойманных «симарронов».

Не жалея красок, создавая образ прежде всего типический, обобщенный, показывают авторы фильма свирепость, разнузданность лихого ранчеадора (его играет актер Рейнальдо Миравальес). Привыкший к безнаказанности и уверенный в своей непобедимости — за спиной Эстевеса стоят крупные помещики, у которых он на службе,— ранчеадор вершит скорый суд не только над беглецами: перед ним и его бандой трепещут все негры, работающие на плантациях. Нимало не задумываясь, отдает он солдатам приказ убить и белого человека — мелкого фермера, посмевшего кинуть ему в лицо обвинение в воровстве и убийстве. И, наконец, доведенный до отчаяния бесплодными поисками беглых в непроходимой сельве, посылает пулю в своего же напарника солдата — чужая жизнь не стоит для него ни гроша.

Образ ранчеадора остро выявляет главную мысль авторов, делает ее ясной и убедительной для каждого зрителя: те, кто противостоит мужественным и свободолюбивым людям, отстаивающим человеческое достоинство, уже задолго до своей гибели обречены на вырождение, на моральную смерть, ибо превращаются в диких зверей, в кровожадных убийц.

Однако злодейская фигура ранчеадора Эстевеса интересна не только сама по себе: она концентрирует существеннейшие особенности глубоких социальных конфликтов, она — их порождение и их олицетворение. Для Серхио Хираля, задумавшего сделать исторический фильм, обращенный и в сегодняшний день, особенно важно было подчеркнуть в образе охотника за беглыми рабами те черты, которые с неизбежностью повторяются и в эпоху империализма и неоколониализма. Поэтому «гроза симарронов» показан в картине как оружие класса, все еще стоящего у власти во многих латиноамериканских странах и нуждающегося для охраны своих господских привилегий в наемных убийцах — людях без угрызений совести, без убеждений и веры.

Помимо реального сюжетного пласта, есть в «Ранчеадоре» и иной — мифологический — уровень, сообщающий произведению поэтическую интонацию, а некоторым его важным образам обобщенность символа.

Символика картины призвана выполнить важную функцию в выявлении основного социального конфликта эпохи, ибо конфронтация наемных убийц и беглых невольников персонифицируется здесь прежде всего в фантастическом образе Мельчоры. Первый раз мы услышим о

ней от Матаперро (артист Самуэль Клакстон), пойманного раба, которого группа ранчеадоров использует в качестве проводника в сельве. В течение всего фильма бьется Эстевес над тем, чтобы понять, куда уходят рабы, где они скрываются, требуя сведений у Матаперро. Но черный невольник неизменно заводит речь о какой-то таинственной Мельчоре, покровительнице всех беглых. Ранчеадор не из тех, кто верит в сказки: раз есть Мельчора, значит, она должна где-то находиться, значит, ее прибежище надо отыскать. Матаперро вроде бы послушно ведет отряд, но сельва постепенно становится все более непроходимой, все более враждебной к преследователям, и все явственней звучит неведомо откуда бой барабанов, вселяющий неизъяснимый ужас в солдат Эстевеса. Затянувшийся «тихий» поединок между ранчеадором и рабом Матаперро близится к развязке. На стороне последнего хотя и невидимая, но грозная сила — Мельчора, и нельзя поймать ни ее, ни тех, кого она ведет, ибо, «когда отряд догоняет беглых, Мельчора превращается в птицу, дождь, змею. Гора раскрывается, и леса пожирают преследователей».

Этот поэтический образ символизирует в фильме свободу, которую не в состоянии сломить и уничтожить белый господин.

И загнанный в тупик Эстевес постепенно начинает осознавать свою полную беспомощность перед этой неведомой ему силой — силой, что поддерживает веру народа в его освобождение. Как человек, привыкший разрешать все и вся с помощью бича или ружья, он в исступлении стреляет во все стороны — в деревья, траву, воздух, и наконец, бросается на Матаперро. Победа остается за рабом. Символичны финальные кадры картины: смертельно раненный ранчеадор умирает в грязной зловонной луже, а негр Матаперро, подхватив оружие, садится на белого коня и отправляется в сельву, к тем бесправным, которые добиваются свободы.

Оптимистическая концовка фильма с предельной ясностью обнажает режиссерскую концепцию Хираля, суть его замысла. Поединок Матаперро и Эстевеса — это не частная история и не эпизод из далекого прошлого. Непримиримый антагонизм раба и наемного убийцы есть выражение глубокого социального конфликта всякого классового общества, разделившего непереходимой границей тех, кто стремится к свободе, и тех, кто ее расстреливает. Победа раба Матаперро закономерна, ибо правда на стороне угнетенных — об этом сделал фильм Серхио Хираль. И еще — о пробуждении сознания, о том, как вызревают «гроздья гнева» в душах вчерашних рабов — темных, покорных, забитых нуждой и неволей.

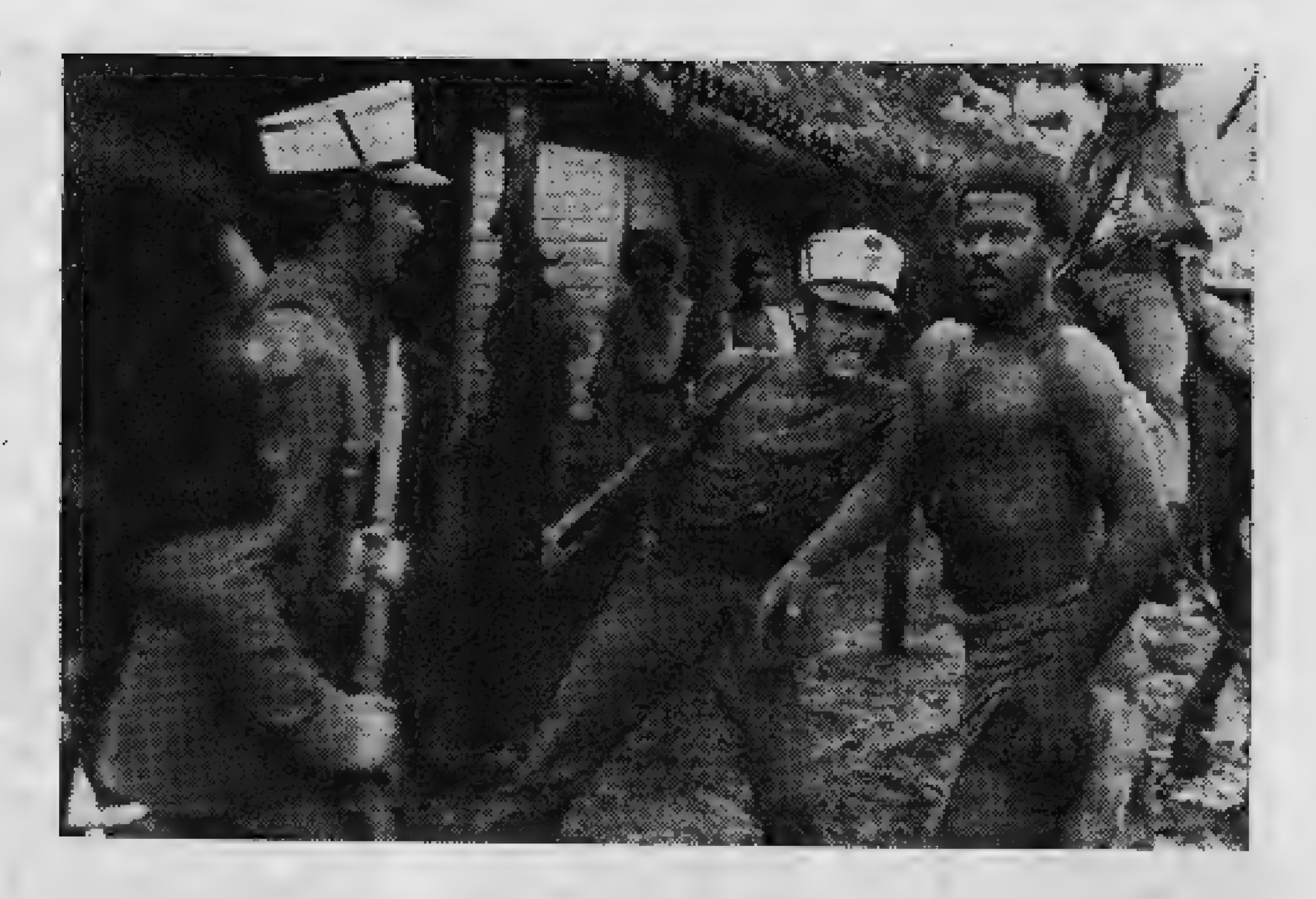
●

Иной мир, иное время, иное общество показывает нам документальное кино Кубы. Героический труд — это сегодняшний вклад кубинцев в победу революции. Документальная лента Орландо Рохаса «День за днем», творческий дебют режиссера, рассказывает о нынешних заботах страны. Герои фильма — молодые строители, прокладывающие железную дорогу. Без всяких прикрас показывает режиссер будни, тяжелые, однообразные. Рабочим, оставившим свои семьи, невест, друзей и приехавшим сюда на строительство, приходится мириться с разными лишениями. Но люди считают это не подвигом, а только трудом, трудом, необходимым для того, что зовется счастьем родины, а значит, счастьем каждого из них...

В поле зрения кубинского документального кино не только злободневные проблемы жизни своей страны, но и острые вопросы, связанные с национально-освободительной борьбой Латинской Америки, а также народов других континентов. Известны работы кубинских режиссеров, посвященные республике Пуэрто-Рико, проблеме Панамского канала, войне во Вьетнаме. Из этого ряда и недавний фильм «Ангола — победа надежды» режиссера Хосе Массипа, возглавлявшего делегацию Кубы на фестивале в Ташкенте.

На ташкентский кинофорум кубинские кинематографисты привезли новый фильм «Копье нации», разоблачающий апартеид. Автор фильма, Ригоберто Лопес, выпускник факультета политических наук Гаванского

«Ранчеадор»,
режиссер Серхио Хираль
(Куба)



университета, исследует в нем феномен рабства в Южной Африке и историю национально-освободительного движения местных народов и народностей, истоки борьбы с империализмом и главные ее вехи. Создателям ленты глубоко ненавистен расизм, и потому исторические факты подаются ими не в бесстрастно информативной, а в предельно эмоциональной манере. Документальные кадры сегодняшних событий, экскурсы в прошлое, интервью с политическими деятелями, фотографии и мультипликационные врезки — все работает на то, чтобы полнее воссоздать кровавые страницы истории и доказать закономерность борьбы народов ЮАР, Зимбабве, Намибии за свои права. Путь к победе проложен: об этом свидетельствуют финальные кадры, показывающие совсем еще юное государство — завоевавшую независимость Анголу.

●

Обвинить можно и невинного, но обличить — только виновного.

Апулей

Острая социальность отличает и картину перуанских кинематографистов «Смерть на рассвете», получившую на фестивале приз журнала «Искусство кино». Приговор буржуазному правосудию, который выносит зритель этой ленты, вряд ли может быть подвергнут обжалованию и пересмотру, настолько скрупулезно, добросовестно и беспристрастно «провел следствие» режиссер Франсиско Хосе Ломбарди, написавший вместе с Гильермо Торндайком сценарий фильма (производство фильма Перу — Венесуэла).

К своим тридцати годам Ломбарди снял ряд документальных фильмов, получивших международное признание. Он учился в Киношколе в Санта-Фе (Аргентина), воспитанники которой одними из первых в Латинской Америке обратились к социально-критическому кинематографу. Фильм Ломбарди, показанный в Ташкенте, несомненно свидетельствует об активности гражданской позиции авторов, о зрелости режиссуры, о смелости создателей — смелости общественной и профессиональной.

Ломбарди решительно отказывается от соблазнов кинематографа интриги и прибегает к форме изложения, словно подсказанной самой темой,— приближенной к судебному протоколу, который обстоятельно и бесстрастно, деталь за деталью фиксирует все подробности дела, подбирая даже вроде бы и второстепенное, несущественное.

Структура фильма «Смерть на рассвете» основана на контрапункте трех сюжетных линий, стянутых в один смысловой узел. Три группы персонажей ожидают казни: зрите-

ли — высокопоставленные государственные чиновники; исполнители — молодой лейтенант и вверенный ему взвод солдат, вызванный для расстрела; и жертва — преступник по кличке Чудовище. Рассказ каждый раз обрывается, и режиссер незаметно переносит нас от одной группы людей к другой, чтобы потом вернуться и, строго придерживаясь принципа хронологии, показать, что дальше происходило с теми, кого мы оставили. В результате искусно созданной иллюзии адекватности экранного времени времени реальному зритель начинает почти физически ощущать, как длятся или как летят — в зависимости от того, кто становится субъектом повествования — последние часы, минуты, секунды перед смертью.

12 часов, ровно столько, сколько необходимо для подготовки к расстрелу, отпущено приговоренному. За эти часы он должен «уложиться»: проститься со всем, что было для него «жизнью», и приготовиться к тому, что видит он своим духовным взором за словом «смерть».

Добротность, обстоятельность, даже любовность, с какой готовят расстрел Чудовища — так смакует предстоящую «работу» истосковавшийся по ней палач, — с самого начала настораживает зрителей, заставляет сочувствовать тому, пока незнакомому человеку, расправа над которым обставлена с такой продуманностью и тщанием. Позже — из намеков тех, кто причастен к суду над Грегорио Вилласанте, из отчаянных выкриков его самого, из беглых замечаний «прозревшего» лейтенанта, командующего взводом, — мы поймем, что смерти ждет невиновный. Грегорио не совершал преступления. Но фильм выстроен так, что невиновность приговоренного к высшей мере наказания — это еще не та исходная точка, от которой отталкиваются создатели ленты, вынося приговор буржуазному правосудию. Не «судебную ошибку» инкриминируют они тем, чьи руки держат меч карающий, а нечто более весомое, обобщенное. Для следствия, которое скрупулезно и дотошно ведет режиссер, важнее всего выяснить, что за люди судят и приводят в исполнение приговоры, бесконтрольно распоряжаются судьбами граждан. В результате рождается ощущение, что частный случай с Грегорио Вилласанте — метафора существования всякого простого смертного в стране, где все намеренно устроено так, чтобы Фемида не могла стоять на страже справедливости и порядка, на страже прав и свободы человека.

...Шесть часов вечера. Темнеет. В этот-то час и начинаются первые приготовления к казни: ночь должна укрыть от посторонних глаз все, что произойдет. Ночь и отдаленность пустынного острова, на котором находится тюрьма. Полиция пробует разогнать толпу любопытных. Преступление Чудовища — негра-бродяги, жившего в пещере и убивавшего, если верить слухам, маленьких детей — небывалая сенсация. Сенсационен и приговор — сто лет не применяли высшую меру наказания к уголовникам. Однако радость большого зрелища — смертной казни — смогут вкусить лишь те, кто был причастен к судебному процессу над Грегорио, и, разумеется, те, кто ими руководил. А чтобы они действительно насладились, трагическая церемония будет обставлена как настоящий спектакль, где все участники хорошо выучили свои роли и ни одна накладка не нарушит продуманного и отрепетированного ритуала. Об этом уж позаботится начальник тюрьмы (Хорхе Родригес Пас), и мы видим, с какой «ответственностью» он подошел к делу, какую гордость испытывает оттого, что выбор пал на вверенное ему заведение.

Несомненно, эта казнь — звездный час бравого служаки, вся жизнь которого проходит в казематах на пустынном острове. Но чем более деловито, собранно и продуманно работают тюремщики, тем более жуткой становится атмосфера фильма, хотя ни Ломбарди, ни актеры нигде не сгущают красок, не изменяют сдержанной, слегка остраненной документальной манере рассказа.

...Отчаливает во мраке ночи катер, берет курс на остров. На его борту те, для кого режиссирует «спектакль» начальник тюрьмы. Министр юстиции, генеральный директор тюрем, судья, инспектор, врач, адвокат, следователь. Перебрасываются сплетнями, кто-то вспо-

минает прелести жены начальника тюрьмы, бывшей танцовщицы. В числе других проходных реплик один из чиновников замечает, что в деле Грегорио Вилласанте не хватает очень важного документа, какой-то необходимой подписи. Но это так, между прочим.

...Ярко освещенная квартира начальника тюрьмы. Крутится пластинка. Гости пьют, едят, танцуют, пошловато флиртуют с молодящейся хозяйкой. А впереди — «гвоздь программы». Расспросы кого-то из высокопоставленных чиновников, лениво интересующегося делом Вилласанте, пресекаются решительным, подводящим черту аргументом следователя: «Все негры одинаковы». О, это собравшимся очевидно. И вот уже кто-то из них добавляет: «Эти люди гнилые от рождения. Или они — нас, или мы — их». Все жуют. Попутно выясняется, что во время процесса Грегорио пытали и вроде бы сломали ему ребро.

...Словно загнанный в угол клетки затравленный зверь, Грегорио в припадке бессильной ярости бросается на падре, который пришел для последней исповеди. Потом съеживается, становится жалким, покорно принимает из его рук облатку.

...На исходе ночи бредут к месту казни подвыпившие гости, вяло поругивая начальника тюрьмы: и вино плохое, и еда не слишком изысканная, и место для расстрела выбрал неудачное — далековато от дома. Вот и тащись теперь, а ветер дует, в лицо летит песок, небо начинает сереть — самый холодный час суток.

...Солдатам дают выпить для поднятия духа. Последние приготовления. Приглашенные занимают места. Можно «поднимать занавес».

...Лейтенант ведет приговоренного. Их глазами — с верхней точки — мы и видим площадку, где через несколько минут оборвется жизнь ни в чем не повинного человека. Место казни с полукружием стульев кажется отсюда цирковой ареной.

...Светает. Последнее желание приговоренного: «Дайте мне еще пять минут». Отказывают. Солдаты занимают удобную позицию, целятся. Грегорио отчаянно смотрит на следователя, кричит: «Ты знаешь, что я не виноват!



«Смерть на рассвете», режиссер Франсиско Хосе Ломбарди (Перу)

Ты-то ведь знаешь!» Приказ стрелять. Выстрелы. Чудовище падает. Но человек еще жив. Лейтенант добивает его выстрелом в голову.

...Падре читает молитву. Доктор осматривает труп. Инспектор снимает отпечатки пальцев. «Как быстро они остывают»,— спокойный профессиональный разговор. Уносят стулья и кресла. Место казни выглядит теперь убогим и страшным одновременно, как опустевшая ярмарочная площадь.

...Завтрак у начальника тюрьмы. «На дорожку!» Звучит реплика: «А у лейтенанта дрожали руки» и т. п. — так зрители обычно обмениваются впечатлениями после спектакля.

...Отходит от острова катер. Между двумя рядами солдатских ружей стоит на подставке гроб. Конец.

Казнь состоялась. «Правосудие» свершилось. Под покровом ночи, на неприступном пустынном острове, укрытое от ненужных свидетелей. Убит негр, пария, отверженный обществом бездомный бродяга. И даже если бы он был виновен, его тяжким преступлением не оправдать вины тех, кто его судил, тех, кто выносил приговор, тех, кто приводил его в исполнение. Подробное протоколирование действий трех групп людей в течение одной, притом из ряда вон выходящей, ночи незаметно, исподволь подводит нас к мысли о глубочайшем кризисе, поразившем буржуазное общество, о том, что «сенсационное» преступление и

«сенсационный» судебный процесс — это только внешние проявившиеся, но давно очевидные метастазы затянувшейся социальной болезни. Экстраординарность того, что произошло в декабре 1957 года (на экране воссозданы реальные события), помогла кинематографистам «встряхнуть» обывателя, растревожить зрителей, заставить их внимательно — одновременно трезво и взволнованно — вглядеться в то, что творится вокруг.

Социальная заостренность фильма Ломбарди (это его дебют в игровом кино) — в русле исканий многих прогрессивных кинематографистов Перу. Об этом говорил в Ташкенте глава перуанской делегации Хосе Савала. «В силу ряда социальных причин производство фильмов в стране очень ограничено, — рассказал он на пресс-конференции после демонстрации «Смерти на рассвете». — Тем не менее мы говорим сегодня о двух направлениях в национальном кино: условно мы определяем их как кинематограф крестьянский и городской». (С крестьянским направлением советский зритель мог познакомиться на Московских фестивалях, где демонстрировались перуанские фильмы «Силы земли» и «Там, где рождаются кондоры».)

Фильм Ломбарди, хотя и заметно тяготеющий к документалистике, тем не менее очень эмоционален, даже экспрессивен. Выразителен образ острова-тюрьмы, голого, словно и сама природа от него отказалась, продуваемого сквозными ветрами, несущими колючий песок.

Зловещее безмолвие острова заставляет думать о неприкаянности человека в мире, об одиночестве, тоске и страхе, о безысходности существования среди людей, которые делятся лишь на палачей и равнодушных. А кругом — ледяная чернота воды и чернота неба. Остров заполняет собой все пространство картины, и постепенно начинает казаться, что за его пределами ничего нет — нет другой жизни, других людей, других человеческих отношений. Некуда бежать. Негде искать спасения.

●

Впрямую обращаются к проблеме политической авторы колумбийского фильма «Кандидат»: в нем рассказывается о проведении в стране предвыборной кампании. Заметим, что эта картина буквально «дышала» актуальностью для колумбийского зрителя, ибо была сделана накануне президентских выборов 1978 года, что вызвало к ней особый интерес. Наверное, впервые за всю историю колумбийского кино отечественный фильм пользовался такой большой популярностью у публики.

Национальное кино Колумбии за последнее десятилетие получило международное признание своими документальными страстно-разоблачительными лентами, такими, например, как «Дети отсталости» Карлоса Альвареса или «Крестьяне» Марты Родригес и Хорхе Сильвы. Однако эти фильмы были старательно изолированы от своего непосредственного адресата — колумбийского народа, их показывают лишь изредка, да и то в киноклубах, специальных кинозалах при университете. Горечью пронизано было выступление на дискуссии в Ташкенте постановщика фильма «Кандидат» Марио Митротти. «В нашей стране, — сказал он, — свободное творчество — вещь практически невозможная. Если нам и позволяют делать фильмы революционного содержания, то с одним условием: чтобы их никто не видел».

Марио Митротти начинал, подобно другим колумбийским кинематографистам, как документалист. Его ленты «К стенке» и «Корралехас» (знакомая и советским телезрителям) получили более тридцати премий на различных кинофестивалях. Но лишь создав свой первый художественный фильм, Митротти смог дойти до широкой публики, смог преодолеть стоявшие на его пути препятствия.

Политический фильм, решенный в традициях фарса, — явление необычное не только для кино Колумбии, но, пожалуй, и всего латиноамериканского кинематографа. Феномен «политического кино», получивший в самом начале 70-х годов столь широкий размах в европейских странах, был связан, как известно, с ощутимой политизацией общественной жизни, с резким подъемом массового движения протеста, вызванного невиданным обостре-

нием и обнажением социальных конфликтов. Все эти явления отражают в укрупненном виде — в силу особенностей исторического развития континента — и современное состояние латиноамериканской действительности, находя своеобразное преломление в искусстве. В подобной обстановке категорическим императивом для художника часто становится не утверждение положительных идеалов, а злая, убийственная сатира, обнажающая те или иные пороки общественного устройства.

Колумбийский роман давно уже освоил этот тематический плацдарм, национальный же игровой кинематограф, скованный жестокой материальной зависимостью от капитала и официальной цензуры, пожалуй, впервые за всю историю своего развития позволил себе так открыто высветить самую суть буржуазной демократии, ее фиктивный характер.

«Кандидат» — острый памфлет, опирающийся на такие традиционные формы политической сатиры, как гротеск, фарс, буффонада, способ типизации героя через брехтовское остранение его на уровне «социальной маски».

Центральный персонаж «Кандидата» Климако Уррутиа существовал еще до появления фильма. Его создал на телевидении известный актер Хайме Сантос, получивший театральное образование в Чехословакии и впоследствии основавший Народный театр в Боготе. Хайме Сантос разыгрывал на телеэкране сатирические скетчи на злободневные политические темы, и образ его героя, демагога Климако Уррутиа, стал маской, сумевшей вобрать в себя существеннейшие черты общественной жизни Колумбии. Авторы «Кандидата» вместе с Хайме Сантосом и «развернули» его историю в своем фильме.

Мы знакомимся с легкомысленным, недалеким, юрким человеком в весьма неприятный для него момент. Проштрафившийся горе-дипломат, готовый поехать куда угодно, к примеру, морским атташе в Боливию (пусть там и нет моря!), оказывается не у дел. Однако выйдя из кабинета влиятельного лица, он тут же заявляет, что это только республиканские убеждения не позволили ему сделать карьеру. Элегантно одетый, с неизменной бабочкой и в корректной шляпе, идет Климако по улице со своим знакомым и, делая неловкие попытки сохранить позу горделивого достоинства, небрежно роняет: «Я порвал с этим гнездом бюрократов!» Но куда девается вся его самоуверенность, когда он видит кредитора, которому задолжал 500 песо,— суетливо и поспешно прячется он за приятеля с возгласом: «Заслони меня!»

Благополучие расползается по швам. В квартире отключен телефон за неуплату, посланный от портного требует денег, есть, разумеется, нечего.

А тем временем представители правых партий обсуждают сложившуюся расстановку сил в предвыборной кампании: им необходимо во что бы то ни стало расколоть народ, выставить своего кандидата и тем самым отобрать голоса у некоего Хосе Викториано, которого выдвигает фронт левых сил. Кого же сделать марионеткой в этой нешуточной игре? Выбор вроде бы неожиданно падает на Климако Уррутиа: «Он сойдет за защитника народа и одновременно будет нашим слугой. Он разорен, он согласится». И Климако не просто соглашается, а сперва недоверчиво, потом все больше входя во вкус, он как бы вживается в предложенное амплуа и даже выходит за его рамки, всерьез загораясь идеей стать президентом.

Итак, машина запущена в ход. А герой и не подозревает, что настоящий кандидат спокойно ждет своего часа, в то время как он сам — лишь подсадная утка, пешка в игре, с правилами которой он даже незнаком. А пока кандидату правдами и неправдами вербуют избирателей, организуют комитет по выборам, куда входит самая разношерстная публика — и бывшие преступники, и нувориши, ссужающие деньги на проведение кампании, надеясь приобрести вес в политической жизни страны, оказаться поближе к президенту. Самого Климако усердно готовят к первым выступлениям перед народом, появляется специалист в области рекламы Пальмино, с гордостью заявляющий: «Я сделал Картера, я сделал Софи Лорен». Его задача в том, чтобы впрыснуть будущему кандидату «инъек-

цию обаяния». Тут трудно не вспомнить аналогичные эпизоды из «Карьеры Артуро Уи» Брехта. Стремительно мелькают кадры, в которых кандидат танцует, занимается спортом, учится улыбаться — все до полного изнеможения. Он быстро привыкает произносить темпераментные речи, в которых непременно фигурируют имена Данте, Орфея и обрывки латинских цитат. В своем раже зарвавшийся кандидат напоминает порой гоголевского Хлестакова. Так, в одном из выступлений Климако пылко провозглашает: «Здесь должен быть мост», — а услышав в ответ: «Здесь нет реки», нисколько не смутившись, запальчиво кричит: «Будет и река!»

Все идет легко и гладко, и никого не смущает, что кандидат в президенты несет околесицу. Но вот ему уже пора удаляться со сцены, его роль сыграна, между тем марионетка стала уж очень активной и почти вышла из-под контроля. Тогда ее решают убрать. В финале фильма Климако Уррутиа взбирается на трибуну, сплошь завешанную плакатами с его изображением. А мы видим, как под трибуну закладывают бомбу. Оглушительный взрыв, все взлетает в воздух, разваливается на мелкие кусочки, но — как и следует ожидать по законам гротеска — герой, даже и взорвавшись, не гибнет. Сильно потрепанный, но неистребимый, он отчаянно взывает: «Народ, где ты, народ?»

Даже простое изложение сюжетной канвы фильма дает почувствовать, что вся его конструкция держится на абсурде. Абсурд приводит в действие пружину фильма: абсурден уже сам факт появления никому не известного выпивохи в центре политической жизни страны. Абсурдом пронизаны как все выступления Климако Уррутия, так и финал его пребывания на посту кандидата в президенты республики. Он — абсурдная функция абсурдной идеи. Однако абсурд не уводит зрителей картины от реалий действительности, а приближает к ним, заставляет их заявить о себе открыто и громко, укрупняет обыденное, привычное и — взрывая его таким образом — оголяет всю отталкивающую бессмыслицу, все безумие современного буржуазного социума.

●

О, раса, стойкая в недоле...
Хосе Сантос Чокано

Судьба кино, говорящего правду о своей стране, на латиноамериканском континенте складывается зачастую трагично. Однако уничтожить демократический по своему характеру кинематограф не удается даже самыми репрессивными методами. Продолжает — несмотря на чрезвычайные трудности — свою деятельность и группа «Укамау», объединившая в 60-е годы тех боливийских кинематографистов, кто стремился создать подлинно народное, социально-критическое кино в стране.

По количеству выпускаемых картин боливийская кинематография среди других латиноамериканских кинематографий занимает весьма скромное место: в стране в среднем каждые три года выпускается один полнометражный фильм. Здесь нет киношкол, а немногочисленные боливийские режиссеры получают образование за границей. На родине им приходится работать в нелегких условиях: отсутствует необходимая аппаратура, лаборатории, нет и профессиональных киноактеров — в кино снимаются актеры театральные. Субсидий на развитие национального кинематографа государство практически не предоставляет.

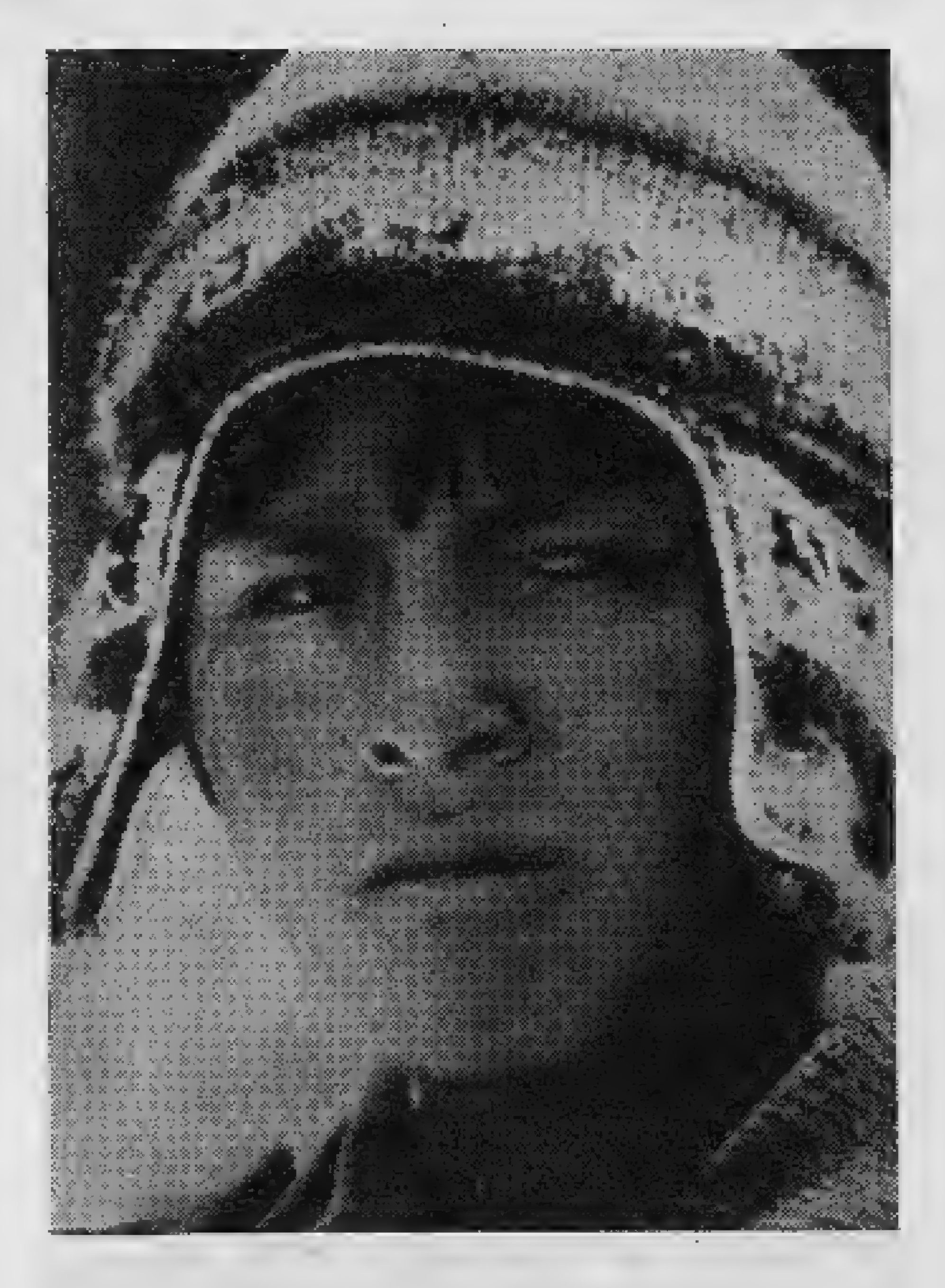
Однако в 1974 году Антонио Эгино, прежде входивший в группу «Укамау», оператор знаменитых картин Санхинеса «Кровь кондора» и «Мужество народа», а также автор ряда короткометражных лент, снял в Боливии фильм «Маленький поселок», ставший его режиссерским дебютом. Пытаясь продолжить линию прогрессивного кино в рамках существующего коммерческого проката, он ставил в своем фильме задачи куда более скромные, нежели Санхинес, но тем не менее вновь показал на экране индейскую деревню, нелегкую жизнь ее обитателей. Второй фильм Эгино «Чукиаго» пользовался в Боливии такой широкой популярностью, какой отечественный кинематограф не помнил со времен «Крови кондора». Эта картина и представляла кинематографию Боливии на V Ташкентском фестивале. Фильм молодого режиссера вызвал в Ташкенте большой резонанс, о нем немало говорилось на творческой

дискуссии кинематографистов. Так, Виктор Вильямс из Австралии отмечал «большой политический заряд и высокое художественное мастерство его создателей», а Клаудио Сапеаин назвал «Чукиаго» «разоблачающим фильмом, в котором бьется сердце народа».

Лицо Боливии во многом определяет преобладание в ней индейского населения. Не случайно «народный кинематограф» здесь первоочередной своей задачей считает обращение к проблемам, связанным с положением индейцев, выход именно на эту зрительскую аудиторию. «Буржуазия, официальная пропаганда, — говорил в Ташкенте Эгино, — стараются сделать вид, что все в порядке. Наша цель — сказать народу правду о горькой участи индейцев, заставить зрителей оглянуться вокруг и увидеть, что происходит». В этом Эгино наследует традиции группы «Укамау», которая, стремясь сделать свои картины доступными всем слоям населения, впервые в истории кино начала ставить фильмы на наречиях аймара и кечуа, понятных большинству боливийского народа: индейцы, невзирая на четыре века испанской конкисты, сохранили свой язык.

«Чукиаго» на аймара означает центр древней индейской культуры, ныне совпадающий с местонахождением столицы Боливии Ла-Пас. Название фильма сразу же настраивает на особую интонацию, очень существенную для правильного ее прочтения: авторы, хотя и дают точное указание места, где происходит действие, однако вкладывают в название ленты «негеографический» смысл. Там, где когда-то билось сердце самобытной культуры индейцев, сейчас раскинул свои современные кварталы равнодушный к их судьбам огромный город. Щемящая нота входит в фильм с первых кадров. С самого начала мы как будто видим ту непереходимую границу, что отделяет нынешний Ла-Пас от древнего и призрачного мира Чукиаго.

Столица, на первый взгляд, объединяет героев всех четырех новелл, из которых состоит картина. Но это «объединение» существует лишь на уровне сюжета: хотя все персонажи и живут в одном городе, им никогда не соединиться и не понять друг друга. Да и нет сегодня Чукиаго, той земли обетованной, о которой грезит индейский мальчик Исико, отданный родителями-крестьянами в услужение рыночной торговке. Чукиаго — это миф, и чем истовее верил в него ребенок, тем горестнее и страшнее будет его разочарование. Тонкое, импрессионистическое письмо этой новеллы очень убеждает. Сквозь легкую дымку, туманящую зачарованный взгляд, видит столицу маленький Исико, и мы смотрим на окружающее его глазами. Сверху, с высокой горы, город открывается как на ладони и манит, словно видение. Но постепенно взгляд мальчика становится более жестким, трезвым, и камера будто вторит постепенному прозрению юного индейца. Размытая, поначалу зыбкая реальность обретает на экране более четкие контуры и мало-помалу выходит на свет божий во всей своей неприглядности. Вот Исико с завистью наблюдает за иг-



«Чукиаго»,
режиссер Антонио Эгино
(Боливия)

рой сверстников, но они не принимают его, ведь маленький индеец не понимает по-испански. Грязный рынок в самом бедном квартале Ла-Паса, где работает мальчик, тяжеленные тюки, жестоко гнущие его к земле, — вот чем на деле обернулось для героя-индейца прекрасное видение Чукиаго.

Герой второй новеллы — индейский юноша Джонни давно понял призрачность и бесплодность таких мечтаний. Понял и ожесточился в лихорадочных попытках вытравить в себе все, что выдает его происхождение, вложив в ненависть ко всему индейскому отчаяние и обиду человека, поставленного обществом на самую низкую ступень социальной лестницы. В этой жесткой реалистической новелле Эгино удается провести скрупулезное социологическое исследование и в то же время дать тонкий психологический срез определенного социального слоя боливийского общества. Вроде бы вполне ассимилировалась в столице семья Джонни: его отец-каменщик гордится своей работой, своим происхождением, считает, что и сын должен пойти по его стопам. Но Джонни уже не удовлетворяет такое решение своей судьбы, он хочет изменить ее радикально и круто, чувствуя, что индейское происхождение навсегда сделало его человеком второго сорта. И если Исико завораживала панорама Чукиаго, то Джонни мечтает навсегда распрощаться со столицей, где самое большее, на что он может рассчитывать,— это повторить путь, пройденный отцом.

Местом, где его возможности никто не станет ограничивать, где он будет равным со всеми, ему представляются Соединенные Штаты. Авторы предлагают нам глубоко символичный по своей сути рассказ о крушении надежд индейского юноши. Здесь Эгино сумел затронуть одну из самых болезненных и самых типичных проблем боливийского общества. В том, как рисует он жалкое «агентство», вербующее молодых индейцев на работу в США, в том, чем он завершает свой рассказ об «утраченных иллюзиях» — «агент», заполучив взносы своих клиентов, благополучно исчезает, — как раз и раскрывается до конца авторский замысел, исключающий всякую возможность амбивалентного толкования. А затем следует финал, столь же горький, сколь и логичный: чтобы внести необходимую сумму для поездки в Штаты, Джонни решился на кражу и попал в тюрьму. И тут к нему приходит на помощь его семья. Отдав последние сбережения, она выручает из беды блудного сына, отрекшегося от своих корней. Такой финал как бы обнажает реальное соотношение подлинных и мнимых ценностей и заостряет главную мысль авторов. Ложный стимул, ложная цель не могут принести человеку счастье: Джонни возвращается на круги своя еще более зависимым и униженным. Сюжетная динамика этой новеллы, ее резкая стилистика принципиально отличаются от документально-импрессионистических зарисовок первой истории, рассказанной неторопливо, почти бессобытийной. Эта стилистическая неоднородность не случайна. Она обусловлена стремлением режиссера показать разные слои боливийского общества, используя типичные для данной социальной группы человеческие судьбы и характеры. Способ повествования диктует тут каждый раз сама история.

Особенно показательна в этом смысле третья, «неиндейская» новелла, в которой Эгино знакомит нас с мелким чиновником по имени Карлос. Все непохоже здесь на первую половину картины. И прежде всего прием, который кладет режиссер в основу своей конструкции. Представление о герое он «складывает» из отдельных картинок—воспоминаний его друзей и коллег, а в них, время от времени, «врезается» изображение похорон Карлоса, подводящих итог всей его бессмысленной и суетной жизни. Эта «осколочная», фрагментарная манера повествования создает — укрупняя авторский замысел — почти физическое ощущение суматошности, никчемности жизненного пути Карлоса. Ведь эпизоды его жизни можно тасовать, как карты, — ничего не изменится в его судьбе. Сцены в конторе, где он работает, в кабаке, где веселится с приятелями, в семье напоминают итальянские комедии, в которых Сорди или Мастроянни показывают таких же, как Карлос, мелких буржуа: заурядных, погрязших в скуке обыденности и совершающих лишь жалкие попытки прорвать рутину своего существования. Иллюзия свободы видится Кар-

лосу в буйных кутежах, которые вместе с друзьями он устраивает каждую неделю, в так называемые «холостяцкие пятницы». Кульминация новеллы — танец в кабаке, когда герой доходит до экстатического состояния в своей неистовой жажде забыться, уйти от унылого однообразия навязанной ему обществом жизни.

Комментируя замысел всей картины, Эгино рассказывал в Ташкенте, что он стремился показать все ступени столичного общества, идя сверху вниз: ведь география Ла-Паса такова, что чем выше положение, занимаемое человеком, тем ниже он живет. Последняя новелла и вводит нас в дом людей, живущих в самом низу, в фешенебельном квартале боливийской столицы. У Патрисии, студентки университета, девушки из высшего общества, как и у героев других новелл фильма, тоже есть своя мечта. Она влюблена и хочет занять место рядом со своим возлюбленным в самой гуще борьбы студентов, открыто протестующих против несправедливости и беззакония, царящих в университете. Надо сказать, что в чрезвычайно сложной, нестабильной общественно-политической ситуации (напомним, что в 1978 году в Боливии произошло два военных переворота) Антонио Эгино сделал фильм, где показал — правда, без четких политических акцентов, — что в стране существуют силы, которые борются за демократию и прогресс. Борются, даже рискуя свободой и жизнью. Показал он также и репрессии, которым подвергаются участники такого рода выступлений: возлюбленный героини, один из вожаков студенческого движения, «пропадает без вести». Это сразу кладет конец мятежным порывам Патрисии: она легко отступается и от борьбы, и от прежней любви и выходит замуж за представителя своего класса.

Глубоко символичен финал «Чукиаго»: маленький Исико, герой первой новеллы, сгибаясь под тяжестью чужой поклажи, бредет по улице. Останавливается, чтобы пропустить роскошный автомобиль, поднимает глаза, и его взгляд на мгновение встречается с беспечным взглядом Патрисии. Секунда — и она проехала дальше. Эта встреча двух незнакомых людей, намеренно «разведенных» авторами по разным новеллам, очень важна Эгино. Он ставит ею точку в своем социологическом исследовании боливийского общества, подчеркивая, что Исико и Патрисия — представители разных миров, которым никогда не пересечься, не объединиться. Так идейной доминантой фильма становится мысль о невозможности разрешения острых социальных конфликтов на пути отчаянных индивидуалистических попыток вырваться за пределы своего круга, своей семьи.

●

Мексиканский режиссер Серхио Ольхович, выпускник ВГИКа и участник нескольких Ташкентских и Московских фестивалей (его фильм «Дом на юге» демонстрировался на наших экранах), в новой своей работе «В дождь» тоже затрагивает «индейский вопрос», хотя в Мексике он, конечно, стоит не столь остро, как в Андских странах, где индейцы составляют большинство населения.

В отличие от Эгино Ольхович выбирает одну сюжетную линию и последовательно ее прочерчивает. Главное внимание сосредоточивает он на личности некоего Эдуардо — заурядного буржуа средних лет, преуспевающего коммивояжера. Это вполне обеспеченный человек, «обладатель» хорошенькой жены, дочурки, уютной квартирки и любовницы, которую он берет с собой в командировки. Однако налаженному ходу его жизни суждено внезапно нарушиться.

Картинки из жизни Эдуардо представляют в фильме один мир, один лик мексиканской действительности. Но где-то там — мы все время это ощущаем — есть и другой, резко отличный от сытого мирка, в котором живут удачливые Эдуардо. Вначале из этого второго мира доходят лишь отголоски, но потом они все повторяются и повторяются, и вот мы уже начинаем внимательнее вглядываться в то, что скрыто за фасадом внешнего покоя и благополучия. Первое сообщение «оттуда» проходит почти незаметно: по радио в машине Эдуардо узнает об убийстве какой-то девочки 7-ми лет. Второй сигнал — более настойчивый — раздается в кафе: Эдуардо попадает в руки газета, в которой напечатано о «трусливом убийстве полицейским девочки». А затем возникают монтажные перебивки зрительного ряда: на экране темная комната, в центре которой стоит гробик, в нем

девочка в белом платье, горят свечи, причитают старухи индеанки. Очевидно, это и есть жертва «блюстителей порядка».

Ольхович дробит всю церемонию похорон на несколько фрагментов, перемежающихся эпизодами, в которых Эдуардо занят своими обычными делами. Он получает огромную сумму для своего агентства и пистолет для самообороны; пытается вернуть любовницу с аэродрома, но поняв, что она непреклонна, отправляется в путь один на своей машине. Так завязывается драматическая история, которая будет тянуться до рассвета, и фоном ей станет назойливый ночной дождь и дорога. Здесь, на этой дороге, и произойдет столкновение героев тех разных миров, о существовании которых мы уже узнали из фильма.

Родственники убитой девочки, трое молодых индейцев и их отец, после похорон бредут по дороге в надежде поймать попутную машину, ведь к утру им надо успеть на работу в Мехико. На них-то и наталкивается Эдуардо. Первое, что он успевает разглядеть в темноте, — это идущие на него ноги, потом крупные планы выхватывают огрубевшие мужские ладони, острое мачете... Все последующее показано затуманенными от страха глазами Эдуардо. Словно парализованный ужасом, он соглашается подвезти этих четверых мужчин до Мехико. И вот тесное пространство машины заполняется людьми, которых Эдуардо смертельно боится. В его воспаленном воображении возникает видение огромного мачете, заносимого над ним сзади: «Всего можно ждать от этих индейцев!»

Ночная поездка идет под размеренную речь диктора по радио: доносятся отрывки легенды о покорении Мексики, звучит бодрый текст о сильной и миролюбивой Мексике, разрешившей все социальные противоречия. Эти пропагандистские передачи образуют острый звуковой контрапункт с ситуацией, сложившейся в машине, с настроением Эдуардо. И зритель чувствует, что случится нечто действительно страшное. На остановке, где Эдуардо заправлял машину, он зло и грубо отбрасывает от себя старика, пристававшего к нему с вопросами, и в ту же минуту, увидев идущего к нему его сына, судорожно выхватывает пистолет и стреляет подряд во всех братьев. На дороге остается груда тел и старик, горестно плачущий над трупами сыновей.

Итак, убийство совершилось, зритель вправе ожидать, что дальше будет разматываться нить преступления и убийцу, в конце концов, обнаружат. Но нет. Эдуардо благополучно возвращается домой и мрачнеет, лишь увидев заголовок в газете: «Трое крестьян изрешечены пулями». Он признается жене, что он их убил, и с облегчением выслушивает утешения: «Не волнуйся, никто ничего не узнает»...

На этом и кончается фильм Ольховича, соединивший тонкий психологический анализ душонки «порядочного» человека из средних слоев мексиканской буржуазии с демонстрацией бесправного и унизительного существования, которое влачат сегодня коренные жители континента.

Мексиканский фильм не раз заставляет вспомнить «Чукиаго». Правда, Серхио Ольхович более пристально всматривается в психологию интересующего его социального типа, выстраивая образ тонко нюансированный, многозначный. Чувство панического страха, ощущение угрозы, которую таит в себе чуждый и непонятный Эдуардо мир людей другого сословия, зрели в нем давно, исподволь, незаметно для самого героя. Индивидуализм, «замкнувший» его на собственной персоне, долго «готовил» трагедию, разыгравшуюся на ночной дороге. Удачливый коммивояжер не знал и не хотел знать о «посторонних», на него не похожих. Он мог их только бояться — настолько, что преступление стало неизбежным.

В картине «В дождь» мы сталкиваемся с методом конструирования фабулы, который обнаруживается и в некоторых других фильмах латиноамериканской программы: оголение социального смысла, скрытого за привычными, буднично заурядными формами, происходит за счет неожиданно резкого укрупнения главной сюжетной ситуации, стремительно разрушающего до того, казалось бы, вполне благополучную картину мира. Неправдоподобная, на первый взгляд, гибель целой индейской семьи, гибель, оставшаяся безнаказанной, вскрывает реалии жизни мексиканских индейцев.

«Кананеа», режиссер Марсела Фернандес Виоланте (Мексика)



Что за страна, в которой жить пришлось нам?

Эфраин Уэрта

Кино Латинской Америки подходит к решению актуальных вопросов не только на материале современности. Обращаясь к событиям давно минувшим, прогрессивные режиссеры тоже стремятся прежде всего вскрыть суть настоящего, происходящего сейчас. Такая позиция характерна для творчества мексиканского режиссера Марселы Фернандес Виоланте, представлявшей на Ташкентском фестивале независимый «островок» мексиканского кино — Университетский Киноцентр (КУЭК), созданный при Национальном автономном университете в 1963 году. КУЭК выпускает в год 10—12 фильмов, в основном это короткометражные учебные работы студентов; художественные полнометражные ленты делаются здесь редко — примерно раз в три года. Университетский Киноцентр — настоящий центр независимого кино, существующего практически вне государственного кинопроизводства и проката. Но именно поэтому фильмы КУЭКа не попадают в кинотеатры (в Мексике вообще не жалуют документальные и короткометражные фильмы, в отличие, например, от Колумбии), и демонстрируются лишь в киноклубах, Синематеке, и только отдельные ленты идут по 11-му каналу мексиканского телевидения.

В кинолентах КУЭКа воссоздается истинное лицо страны — пролетарские кварталы, борьба рабочих за свои права, положение крестьянства и заботы простых женщин, отнюдь не похожих на мексиканских кинозвезд. Другими словами, свою первоочередную задачу режиссеры видят в том, чтобы демистифицировать облик Мексики, пропагандируемый коммерческим кинематографом. Учащиеся КУЭКа первыми посмели сказать с экрана и о революционных выступлениях мексиканского студенчества в 1968 году и о его жестоком подавлении.

Женщина-режиссер — явление в кинематографии Мексики почти исключительное. Виоланте сначала работала в документальном кино, а потом ей пришлось долго бороться и преодолеть не одно препятствие, чтобы добиться постановки художественного фильма. Тем более что она бралась за темы «невыигрышные» и даже рискованные в глазах продюсеров.

Первый ее самостоятельный фильм «Все равно ты зовешься Хуаном» показывал сложный и смутный период 1926—1929 годов, когда в Мексике шла так называемая крестьянская война «кристерос». Этот период старательно за-

малчивается официальной буржуазной историей и официальным искусством. В фильме Виоланте, своеобразно сплетавшем романтическую мелодраму и социально-политические мотивы, насыщенном трагедийностью, подвергалась гневному осуждению позиция мексиканской буржуазии, по сути загубившей все достижения мексиканской революции 1910 года.

Еще шаг в глубь истории, в 1905 год, режиссер делает в фильме «Кананеа», который был показан в рамках Ташкентского фестиваля. Здесь, обращаясь к прошлому, Виоланте стремится сказать правду о начале экспансии американского капитализма, то есть ставит вопрос, издавно волновавший прогрессивные круги Мексики и все еще, несмотря на проводимый в последнее время мексиканским государством курс на национализацию, на уменьшение зависимости от США, не получивший разрешения. А так как североамериканский капитал играет очень большую, а часто и определяющую роль и в других странах континента, фильм Виоланте можно расценивать в русле не только мексиканской истории, но и в контексте всеобщей борьбы с американским капитализмом за подлинную суверенность, ведущейся во многих странах Латинской Америки.

Центральный персонаж «Кананеа» — некий американский гражданин Коронель Грин (его играет актер Стив Виленски), приехавший в Южные Штаты Америки. Вначале это одинокий, оборванный, но упрямый человек, который истово ищет рудную жилу в неприветливой, засушливой степи и неколебимо верит в удачу. Но в финале мы с трудом узнаем этого Коронеля Грина. Он превратился в респектабельного, холодного и тусклого господина, владельца рудника и завода в Кананеа. Получив, казалось бы, все возможное, он гибнет, сброшенный с брички взбесившимися лошадьми.

А между этими временными полюсами — вся его жизнь, положенная на расширение «дела», добывание кредитов, разработку залежей медной руды, строительство первой узкоколейки.

Рисуя образ Грина, Виоланте озабочена не столько психологической разработкой его личности, сколько воссозданием определенного т и п а американского предпринимателя — капиталиста, действующего на «чужой» территории. Режиссер избегает при этом черных красок: Коронель Грин обладает качествами, достойными похвалы, — он целеустремлен, неглуп, инициативен. Возможно, он и не хочет быть жестоким, но неотвратимо к жестокости приходит. Начатая рабочими забастовка угрожает его благополучию, его собственности, и Коронель Грин, получив телеграмму от президента Мексики Порфирио Диаса с лаконичным требованием «разрешить конфликт», вызывает войска, «благославив» тем самым беспощадную расправу с рабочими.

Так за частной историей одного персонажа скрывается другая, куда более обобщенная, — история того, как природные богатства Мексики прибирал к рукам американский капитал, как «врастал» он в экономику страны, не без ощутимой поддержки национальной буржуазии и правительства.

Показана в фильме и еще одна история-судьба, многоликая и единая — судьба рабочих Кананеа. Годы, когда происходят события картины, можно назвать зарей пролетарского движения в Мексике. Не сразу и нелегко невежественная, инертная масса превращается в организованную силу. Режиссер показывает этот п о с т е п е н н ы й процесс созревания классового сознания в угнетаемых рабочих. Фильм Виоланте поэтому не раз вызывает в памяти картину Мигеля Литтина «События на руднике «Маруснa», завоевавшую заслуженный успех на IV Ташкентском фестивале. Но если ярко темпераментный фильм Литтина разворачивал на экране трагически кровавую эпопею борьбы рабочего класса Чили, то позиция Марселы Виоланте несколько иная. Даже в тех случаях, когда дело доходит до показа репрессивных действий властей по отношению к рабочим, режиссер «Кананеа» намеренно уходит от подробного показа убийств, крови, жестокости. Виоланте не хочет прямого изображения насилия, так как больше стремится разбудить м ы с л ь зрителя, нежели апеллирует к его чувствам. Ее фильм выдержан в суховатой манере, показ событий и идей иногда дается в нем иллюстративно, недостаточно динамично, что «утяжеляет» зрительское восприятие. Лишь из-

редка — особенно в первых и финальных эпизодах — в картине появляется сильная эмоциональная нота, возникающая главным образом за счет ярких изобразительных решений (оператор фильма Габриэль Фигероа).

Марсела Фернандес Виоланте только начинает свой путь в игровом кино. Однако ее работа, показанная в Ташкенте, дает все основания ждать от нее новых интересных открытий в области социального, борющегося кинематографа.

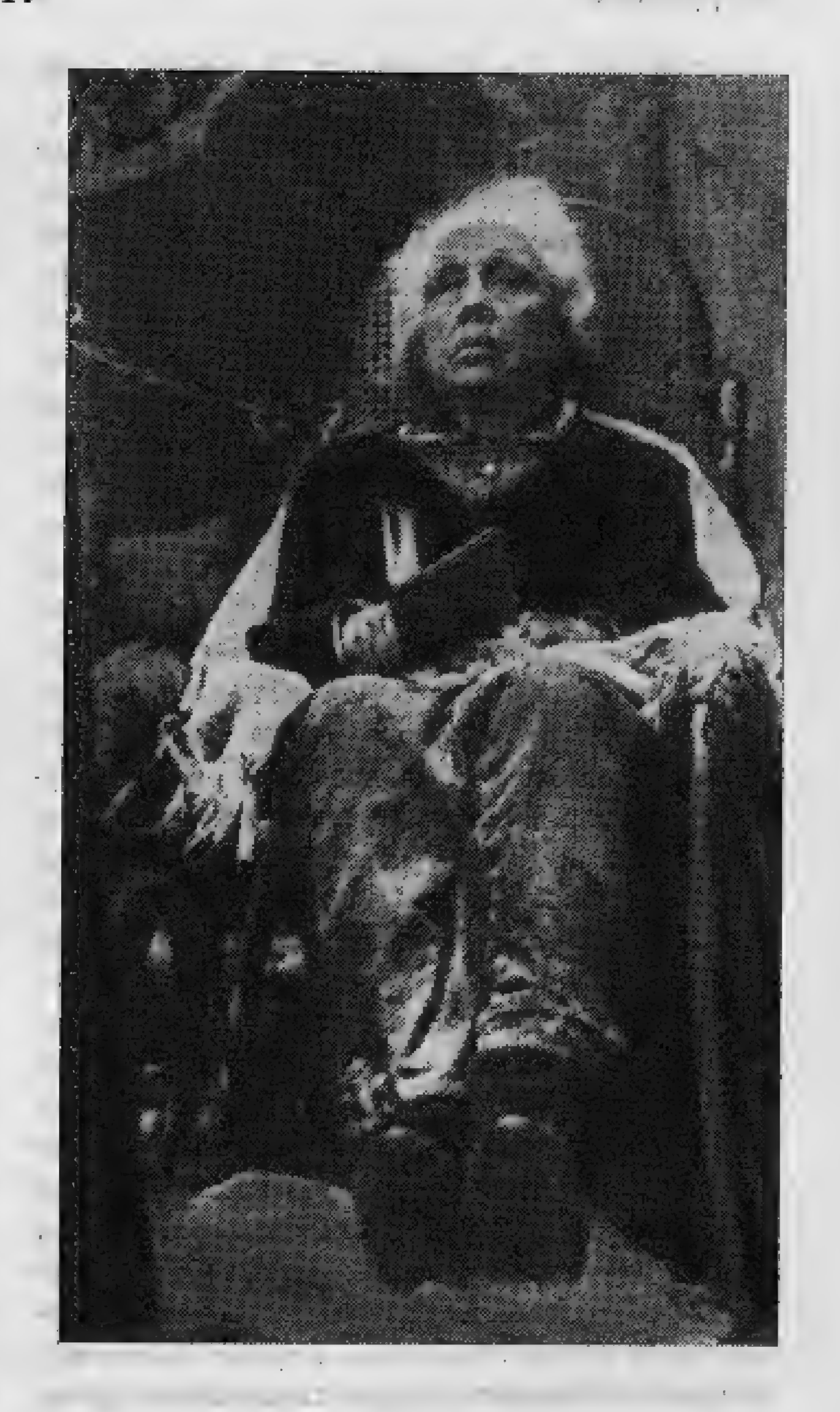
●

На первый взгляд картина ее соотечественника Хосе Эстрады «Никчемные люди» совсем о другом. И все же точки соприкосновения между этими произведениями очевидны. «Кананеа» содержит, пусть и не на первом плане, нравственную проблематику, реализованную в истории крушения личности человека, становящегося капиталистом. Автор «Никчемных людей» фокусирует внимание прежде всего на морально-нравственном аспекте того же процесса. Исследуя полное разрушение личности, Эстрада прослеживает его в социологически детерминированном ракурсе.

В биографии режиссера было немало откровенно коммерческих лент, появление которых он объясняет необходимостью «обеспечить себе возможность делать хоть иногда то, что хочется делать». Рассказывая в Ташкенте о положении киноискусства у себя на родине, Эстрада говорил о многих препятствиях, тормозящих развитие прогрессивного критического кино не только в Мексике, но и в других странах континента, где «финансовая поддержка буржуазных правительств закабаляет художников, связывает их по рукам и ногам».

Новый его фильм — это своеобразная «семейная сага», в которой удачно сопрягаются традиции латиноамериканского романа и приемы европейского кино последнего десятилетия.

В «Никчемных людях» действие развертывается во второй половине 40-х годов нашего века, когда в Мексике обострилась классовая борьба, участились массовые выступления крестьян. В 1938 году прогрессивное правительство Ласаро Карденаса начало проводить в жизнь реформу — передачу крупных земельных владений в руки пеонов; однако в 1946 году в реформу была внесена «поправка», по которой помещики получили возможность вернуть большую часть своих привилегий. На примере Россендо Алдаи, молодого хозяина усадьбы, авторы фильма вскрывают внутренние причины кризиса, потрясшего самые основы помещичьего землевладения, подорвавшего устои благополучия наиболее процветающего класса мексиканского общества. Десятилетия, проведенные в праздности и самодовольстве, жизнь, баюкавшая сознанием собственной исключительности, вседозволенности, привели к полной



«Никчемные люди», режиссер Хосе Эстрада (Мексика)

атрофии духа, к физической и нравственной деградации мексиканской аристократии.

Дон Россендо настолько «выродился» как личность, что уже не способен совершить ни одного поступка, принять ни одного решения. Даже «поправка к аграрной реформе» не вернет ему ни землю, ни дом — ничего, что было нажито дедом и отцом. Не впадая в биологическое толкование причин вырождения рода Алдаев, Хосе Эстрада и артист Мигель Анхель Феррес создают образ конкретный, психологически достоверный, и в то же время глубоко типический. Загнивание и гибель — естественный итог жизни многих господ, таких, как Алдаи, их конец социально и исторически предопределен. Ни разу не сходя с твердой почвы реальности, Хосе Эстрада только слегка заостряет ее черты, показывает обыденное как бы через лупу, позволяющую высмотреть в привычном то, что пропускает порой невнимательный взгляд.

Многое в стилистике фильма, как уже сказано, перекликается с традициями современной латиноамериканской прозы и, в первую очередь, с романами «магического реализма». Органичное сопряжение обыденного и утрированного, возведение вполне реальных и привычных вещей до значения символов позволяют режиссеру резче выявить и суть персонажей, и свой идейный замысел. Показательным в этом смысле является мотив наступления на усадьбу и ее обитателей гигантских муравьев (вспомним «Сто лет одиночества» Гарсиа Маркеса!), которые пожирают утварь, точат стены дома, деревья в саду и даже угрожают людям. Их пробуют уничтожить, но в борьбе с никчемным, уходящим кланом паразитов муравьи оказываются сильнее. Так окончательно высвечивается авторская мысль, не оставляя места для двусмысленных толкований.

Весь фильм Эстрады строится так, что бездарность, бесплодность главного героя получает все новые и новые подтверждения. Вот, гонимый матерью и бабкой, забрав последние семейные сбережения и необходимые бумаги, Россендо едет в Мехико, чтобы в парламенте бороться за возвращение земель. Но вместо этого он оказывается у своей любовницы, где и проводит неделю, скрываясь от всех и не выходя из дому. Не удается Россендо и попытка создать семью — попытка эгоистическая, продиктованная одним лишь стремлением взвалить заботу о себе на плечи надежного человека. «Швея не будет жить в доме, где ее муж был слугой», — таков приговор матери, которая приняла от умершей свекрови эстафету ревностной охраны кастовых привилегий «расы хозяев». Но его любовница Хосефа — уже на правах жены — все-таки поселяется в доме Алдаев, и мать в знак протеста замуровывает себя в нежилой комнате, кишащей муравьями. Ночами, в поисках пищи, она бродит привидением по дому и жадно глотает найденные объедки.

Мы видим, как из дома, разрушающегося на глазах, выносят мебель, вещи, за которые так судорожно держались мать и бабушка героя. Продают и главную реликвию — серебряную кровать святой девы: Россендо наплевать на прошлое, он чужд воспоминаний, вообще каких бы то ни было глубоких движений души. Он — существо подчеркнуто безликое, наделенное лишь одной чертой — бессилием. Он не только не умеет ничего делать, он не умеет и думать, чувствовать. Брошенный любовницей («У меня хватит сил лишь на себя и на дочку, а тебе — дай бог самому прокормиться», — говорит она), Россендо впервые сталкивается с необходимостью что-то предпринимать. В эту минуту его охватывает панический ужас. В пустой комнате, где осыпается потолок, а по стенам струится вода, Россендо в порыве отчаяния швыряет все свое «имущество» в кучу и пытается поджечь ее прямо тут же, на полу. Чиркает спичками раз, другой, третий, но — последняя метафора фильма — «никчемному» человеку даже этого не дано сделать: спички не зажигаются. Так договаривается до конца мысль фильма: таким, как Россендо, лучше быть заживо погребенными под сводами полусгнившего дома, лучше умереть голодной смертью, чем остаться один на один с миром, где надо самому нести за себя ответственность.

Эстрада сделал фильм с точно выверенной партитурой. После просмотра многие сравнивали его с «Вишневым садом». Думается, что при общности мотивов тления, оскудения и упадка, которые так мно-

го значат в атмосфере обоих произведений, проводить такую аналогию не правомерно, ибо у Чехова и у Эстрады принципиально разное отношение и к героям, и к их прошлому, и к их вещам, ко всему тому миру, который и в «Вишневом саде», и в «Никчемных людях» мы застаем доживающим свои последние дни. В фильме мы не испытываем никакой грусти в момент прощания с прошлым. Характеристики Эстрады безжалостны и однозначны: семья Алдаев — это семья выродков, бездарей, не только праздных, но и жестоких, не только «никчемных», но и уродливых, агрессивных. Его фильм — это фильм — приговор. Строгая композиция его сперва захламленных вещами, а потом пустых, мрачных, едва освещенных кадров не включает ничего, что могло бы быть воспринято зрителем как увядающая и стыдящаяся своего увядания красота. Не случайно его подчеркнуто «интерьерный», лишенный воздуха фильм так демонстративно обходит природу. Труднее удержаться от искушения назвать мексиканский фильм «семейным портретом в интерьере», но портретом, выполненным рукой беспощадного к своей натуре художника. Множество раз обращалось искусство к теме упадка и гибели некогда привилегированных семей, к жанру семейной хроники, позволяющему дать глубокий социально-психологический анализ целого сословия или целого класса. Хосе Эстрада сумел сказать об этом свое слово.

●

> ... И на свободе, в правом бою добытой,
> вновь запоет радостно и открыто
> твой звонкий голос, о родина, за решеткой!
>
> *Пабло Неруда*

Есть в латиноамериканском кино по-особому примечательное явление — организация чилийских режиссеров-эмигрантов Патриотические силы Чили. Вот уже более пяти лет чилийские кинематографисты, будучи разбросанными по разным странам и континентам, продолжают борьбу, стараясь сохранить свое национальное кино, созданию которого они отдали так много творческой энергии в годы, когда у власти находилось правительство Сальвадора Альенде. Обстановка, в которой они вынуждены работать сегодня, предельно сложна, ведь им приходится снимать вдали от родины, так или иначе приспосабливаясь к условиям страны, их приютившей. Первые ленты, созданные чилийскими режиссерами в эмиграции, как правило, строились на документальном материале, который удалось вывезти из страны после фашистского переворота. Интересная программа, составленная из таких фильмов, была показана на прошлом Ташкентском фестивале. Своеобразным синтезом этого аналитического боевого кино стал фильм Патрисио Гусмана «Битва за Чили». Теперь чилийские кинематографисты ищут новые пути для рассказа о трагедии родины и находят их в кинематографе художественном.

На V Ташкентском фестивале был показан первый художественный фильм, вернее телефильм «Чужие», сделанный для шведского телевидения чилийским режиссером Клаудио Сапеаином. Два года назад он привозил в Ташкент яркую документальную ленту «Песня не умирает, генералы!», посвященную чилийским музыкальным ансамблям, исполняющим по всему миру песни протеста.

Фильм «Чужие» — это фильм нового этапа развития чилийского национального кино, когда режиссеры пытаются осмыслить не только то, что произошло, но и то, что происходит сегодня, рассказать о том, как живут и на что надеются их соотечественники, разбросанные по свету, но не забывшие свою родину. Картина затрагивает близкую режиссеру, как и многим его коллегам, тему — тему эмиграции. В Ташкенте Сапеаин говорил, что эта картина очень личная для него, но в то же время он надеется, что она даст почувствовать, как живут сегодня тысячи чилийцев, разлученных со своей многострадальной родиной. «Мы живем надеждой, — сказал режиссер. — Надеждой на скорую победу над фашистской хунтой».

В центре фильма судьба молодой чилийской женщины, оказавшейся после фашистского переворота за тысячи километров от дома, на чужой земле. Роль героини, скромной и обаятельной учительницы из города Вальпараисо, играет актриса Вильма Гонсалес. Играет драматично и тонко, рассказывая с экрана и о своей судьбе, судьбе эмигрантки, обреченной на разлуку с растоптанной фашизмом родной страной.

Ана Мария с восьмилетним сыном живет в Швеции уже год. Она кончила курсы шведского языка и получила возможность работать при бюро социального обеспечения. Многим капиталистическим странам, в том числе и Швеции, не впервой принимать иностранных подданных, приезжающих в поисках работы. Но положение героини несколько иное — ее приезд сюда вынужденный, насильственный. «Накопить денег и вернуться домой», — эта формула не для Аны Марии. Ее дом разорен, муж по всей вероятности в заключении.

Все действие фильма протекает в маленьких опрятных квартирах, куда направляют Ану Марию в качестве приходящей работницы. Три пенсионера ждут ее помощи. Но у них разные характеры, разные взгляды на жизнь. Потерявшая зрение, раздражительная женщина, желчный сноб в длинном халате и с неизменной газетой в руках, добродушный толстяк, любитель шахмат. Обитатели первых двух квартир, кажется, стремятся избегать каких бы то ни было человеческих взаимоотношений, признавая лишь деловые контакты. Слепой вообще нет дела до того, откуда и кто такая Ана Мария, лишь бы она была пунктуальна и не задерживалась в магазинах, покупая ей продукты.

Надменный старик, тщательно изучающий все политические новости, менторски заявляет ей: «У вас, в Чили, при Альенде был хаос!» Но Ана Мария не вступает в споры, всегда ведет себя сдержанно, невзирая ни на какие придирки. Хотя в ее глазах постоянно читаешь грусть и смятение. Все ее мысли о судьбе мужа, о котором нет вестей, о том, что творится на родине. Понимаешь, что эта женщина из Чили никогда не ассимилируется в чужой стране, да она и не хочет этого.

Комментируя замысел картины, Сапеани говорил, что он стремился не только рассказать о трагедии чилийских эмигрантов, но и вскрыть некоторые «моменты, определяющие сегодня духовную атмосферу развитого буржуазного общества. В нем царит отчуждение, равнодушие, человек чувствует себя одиноким и никому не нужным. Глубоко символично, что именно чилийка оказывается способной к состраданию, к соучастию, что именно она берет на себя заботу о трех стариках, которых общество оставляет, как ненужную, отслужившую вещь».

Немного отогревается она душой лишь в доме бывшего рабочего, который расспрашивает ее о Чили не просто из любопытства, но искренне сопереживая ее участи. Когда-то давно и ему не были чужды идеалы революции: он с удовольствием вспоминает, как собирал деньги в помощь республиканской Испании. Не удивительно, что именно к этому человеку прибегает Ана Мария в финале картины, когда ей надо прочитать письмо с родины и поделиться радостью — чилийские друзья узнали, где ее муж. Тогда-то старик-рабочий и произносит фразу, которую, наверное, жаждал бы услышать каждый чилийский эмигрант: «Может быть, скоро ты вернешься домой». Стоп-кадр, завершающий фильм, ловит счастливое лицо героини, озаренное надеждой, той надеждой, что вдохновляет и творчество всех кинематографистов Патриотических сил Чили.

Клаудио Сапеани сказал в Ташкенте: «Чилийское кино сегодня не только существует, оно развивается. Оно борется. И оно победит — вместе со своим народом. Мы сохраним нашу демократическую национальную культуру, и она будет служить свободному народу Чили!»

●

Кинематограф Латинской Америки в Ташкенте вновь подтвердил свою позицию в великой битве идей, происходящей сегодня в мире. Особая резкость, наглядность политических и социальных контрастов, характерная для всего континента, наличие в некоторых странах кровавых диктаторских режимов, проникновение американского империализма во все сферы жизни многих народов, близкое соседство современнейшей цивилизации и первобытной отсталости — обусловили и специфику, и многие сложности, стоящие на творческом пути кинематографистов Боливии, Колумбии, Перу, Мексики, Патриотических сил Чили. Тем более глубоко и значительно то революционизирующее воздействие, которое оказывает на художников этих стран пример советского народа, свободной Кубы, ее искусства, переживающего пору настоящего расцвета.

«Чужие»,
режиссер Клаудио Сапеаин
(Патриотические силы Чили)



Беззаконие, освященное «законом», отсутствие подлинной демократии, насилие над личностью, бесправие простого человека — вот основные штрихи к портрету того общества, в котором живут герои боливийского фильма «Чукиаго» и перуанского «Смерть на рассвете», колумбийского «Кандидата» и мексиканского «В дождь». И, конечно, совсем не случайно во многих картинах внимание авторов сосредоточивается на положении индейцев — самых угнетенных, самых униженных жителей континента. «Заставить зрителя увидеть беспросветность жалкого существования, которое влачат индейцы, — вот наша главная задача. Потому что в ней как бы стягиваются в узел и другие проблемы общества». Под этими словами боливийского режиссера Антонио Эгино могли бы подписаться многие представители борющегося кинематографа, многие режиссеры, актеры, сценаристы «пылающего континента».

Фильмы латиноамериканской программы на Ташкентском МКФ объединял и демократизм авторов, рассчитывающих на самую широкую зрительскую аудиторию и потому стремящихся к предельно ясному способу изложения своих мыслей. Недаром об этом много и горячо говорили на дискуссии и колумбийские, и боливийские, и мексиканские кинематографисты. Это стремление быть понятым всеми не привело их ни к скудости языка, ни к однообразию стилевых решений. Фильмы, привезенные в Ташкент, отличало и богатство выразительных средств, и смелые попытки освоения самых различных жанров. Но и в строгой репортажности, и в метафорическом укрупнении, «высвечивании» авторской концепции, и в гротесковом заострении, словом, во всех тех стилистических решениях, которые характерны для кинематографа Латинской Америки, всегда ощущалось настойчивое желание обязательно натолкнуть зрителя на выводы, которых и ждали создатели картины.

Подтвердили фильмы, показанные на фестивале, и тягу многих латиноамериканских кинематографистов к типизации, к эпической обобщенности, проявившуюся, в частности, в их отношении к герою. Он интересует режиссеров в первую очередь не как сложный, неповторимый человеческий характер, а как образ, проясняю-

щий социальную суть ситуации, в которой он вынужден действовать, суть эпохи, его формирующей, особенности страны, где он живет.

Итоги участия латиноамериканских кинематографистов в V Ташкентском кинофестивале вселяют надежду. Фильмы, нарисовавшие правдивый портрет континента, убеждают в том, что боевое киноискусство Латинской Америки крепнет и развивается, что его поиски — на магистральном пути борьбы народов за мир, прогресс и национальное освобождение.

Евг. Габрилович

Любовь

Из путевого блокнота

По приглашению группы молодых режиссеров авангардистского толка, называвших себя Гильдией Воспаленных (или Воспламененных — в зависимости от перевода), я прибыл в Лондон для разъяснения в двух-трех лекциях странной идеи, состоящей в том, что киносценарий — это явление литературы.

Уполномоченный Гильдии мужчина лет тридцати, с длинными, опущенными книзу усами, в широкой шкиперской бороде, встретил меня на аэровокзале Хитроу, обнял и трижды поцеловал, полагая, как видно, что таков обычай далекой России. И вот мы тронулись по длиннющему коридору, мимо контор бессчетных авиакомпаний и пассажиров всех возрастов и нарядов, взволнованных или бесстрастных, спешивших или невозмутимо сидевших в зеленых, красных и ультрамариновых креслах перед миниатюрными телевизорами, укрепленными в подлокотниках.

Стеклянные двери неслышно раздвинулись перед нами, и мы вышли наружу, где в полном созвучии с британской традицией ревел пронзительный ветер и подстегивал дождь. Чертыхаясь, мой Воспаленный нашел после немалых поисков свой продрогший фиатик, мы уселись, фиатик вздрогнул, ожил и зажужжал, и стронулся, и понесся, мигая «дворниками». Мой шкипер вежливо осведомился о погоде в Москве. Я немного умел по-английски, так, самую малость, не то чтобы говорил, а скорей бормотал, и ответил, как смог, что погода в Москве в целом удобоваримая. Он поощрительно кивнул. А потом укоризненно и с упреком покачал головой в адрес туч и дождя и всего того, что клубилось и проливалось над Британскими островами.

Сперва мы ехали лугами необыкновенно зеленой травы и пышных надменных овец, едва шевелившихся в сырости и тумане. Справа в лощине мелькнул табор цыган — все как всегда на цыганских стоянках, но вместо кибиток маячили автофургоны и легковые машины. Потом пошли двухэтажные домики, ровные, аккуратные каждый по-своему, с широкими окнами, черепичными крышами и полисадничками, где белели, голубели, синели и розовели фруктовые деревья — стояла весна. Это было как бы вступление, как бы пролог к той двухэтажной Англии, которая впоследствии все время пробегала перед глазами.

Я сказал Воспаленному, что мне по душе все это, но он только поджал свои тонкие губы над насмешливой бородой, давая понять, что ему обрыдли британские овцы, и британские домики, и британские весны и что он отвергает все это, как сын Конца Века, интеллектуал. А когда я попросил повозить меня по Лондону, он и вовсе наморщился и метнул на меня подозрительный взор, как бы определяя — не есть ли я самый заурядный пошляк, невзирая на мои радикальные убеждения в оценке сценарной литературы. Но все же свернул свой фиатик на тропу туристов.

Мы промчались вдоль красно-белых домов викторианского времени к знаменитой Мраморной Арке, миновали не менее знаменитый пятачок в Гайд-парке, где собираются те, у кого есть жажда поговорить. Там и сейчас шумел митинг: задорные отроческие головы, оратор тринадцати лет. Мой шкипер процедил сквозь усы, что это, по-видимому, митинг школьников, направленный против кого-нибудь из учителей.

Из книги «Два ряда фонарей».

Наверное, против учителя логики, сардонически процедил он.

Мы оставили позади Парк-Лейн с его мировыми отелями, Трафальгар со статуей Нельсона в вышине, Уайтхолл, о котором я столько читал, Даунинг-стрит, о которой читал не меньше, и скользнули неторопливой трусцой по площади Букингемского дворца. Красные автобусы в два этажа, черные такси с передними откидными сидениями. Мелькали памятники, возникали и проходили площади. На Пикадилли мой бородач пробормотал, наконец, несколько связных фраз. Он сообщил (впрочем, весьма равнодушно), что едва нашел для меня номер в гостинице — Лондон, сказал, он, набит до упора: Всемирная выставка кошек, автомобильный салон, съезд иммигрантов из бывших колоний. Пришлось взять комнату без затей, сказал он, впрочем, со всеми удобствами. Пока он изъяснял мне все это словами и жестами, мы миновали Стренд, Олдвич, Кингсвей — большие и небольшие дома, каждый на свой манер, наружность и вкус, но все с гнездами каминных труб на крышах. Мой бородач взял резко влево, пошли мелкие улицы, словно спутанные в клубок. «Сохо», — сказал он мне. Фиатик застопорил. Не очень высокий дом. Приветливая, жарко натертая табличка у входа. То был отель под вывеской «Это для вас!», подысканный мне Воспаленными или Воспламененными — в зависимости от перевода.

Холл был невелик, хозяйка вся в бронзовых, цвета загара, красках, в серьгах и браслетах мерцала за стойкой. Мой шкипер представил меня, сказав, что я знаменит во всем мире. Хозяйка учтиво воскликнула «О!», но взглянула на меня не без озабоченности — моя мировая известность внушала ей подозрительность. Я втиснулся со своим чемоданом в крохотный лифт, чьи стены словно обоями были оклеены рекламами кабаре и ревю с приветливыми девицами в шляпах, чулках-сапогах, но без намека на что-то либо в смысле штанишек. Мой поводырь остался внизу.

Комната без затей, выбранная для меня Воспаленными, оказалась мансардой с деревянными полированными стропилами вместо потолка, с широкой трехспальной кроватью и с сосудом для дамского туалета, намертво ввинченным в углу. Но я не стал разбираться во всех этих странностях, кинул на стул чемодан и поспешил обратно: через полчаса была назначена моя первая встреча с авангардистами, ангажировавшими меня.

Наш скорбный фиатик снова пустился в дорогу и доставил нас в небольшой ресторанчик на Тотенхем-роуд, недалеко от Почтовой башни. Бородач объяснил, что хозяин — индус и пища тут только индусская. Он втолковал мне, что это сейчас самое ходкое место среди неподдельных людей искусства: ленч из индийских или микронезийских блюд.

Ресторан был тесный, весь в табачной мгле и кухонном чаду. Хозяин в тюрбане и в панталонах сидел за почетным столиком, курил и пил кофе. Его жена и невестка, разнолике, но с задами одинаковой ширины, хлопотали у очага и разносили еду. Им помогал сын хозяина в джинсах, с небрежно повязанной шейной косынкой и в белой шапочке с темно-зеленым опереточным камнем на смуглом челе. Он же откупоривал вино.

Общество, встретившее меня, состояло из десятка мужчин и двух-трех девиц, одетых по-разному, от твидовых пиджаков до рваных хламид. Они вели себя компанейски и шумно — ничего похожего на английскую чопорность, как я ее себе представлял. Это и была та самая Лига Воспаленных, которая пригласила меня, — вернее (как я после сообразил), ее серединная часть, работяги.

Они приветствовали меня ободрительными хлопками, и один из них, очевидно, главный из средних, трижды поцеловал меня, тоже давая этим понять, что прекрасно знаком с обычаями моей страны. Мы уселись, хозяин в тюрбане и панталонах небрежно хлопнул в ладоши, хозяйка с невесткой подали нам для начала лепешки с сыром, наперченные до предела возможностей горла, нёба и языка. Сын хозяина ловко обрезал какую-то особенную бутылку каким-то особым, торжественным ножом и наполнил бокалы, выполняя при этом рукой маневр, сверхъестественный по шику и сноровке.

Все выпили и, согласно обычаю сибирских лесов и снегов, снова расцеловались со мной. Подали суп. И тут оказалось, что возможностям горла и языка все-таки нет предела: суп был наперчен так, что лепешки показались просто преснятиной. Встал один из участников Лиги и предложил тост за Эйзенштейна. Глотнули за Эйзенштейна. Встал другой — за Пудовкина. Глотнули и за него. Хозяйка с невесткой поставили блюдо с лангустами. За Довженко! Становилось все оживленней. Опять коснулись Пудовкина. Опять Эйзенштейна. Стало совсем оживленно. Поднялась одна из девиц и сказала, что самые симпатичные люди на свете живут в России. Сызнова все целовались со мной.

За десертом, который тоже, как мне показалось, был создан из стручкового перца, выступил я. Я поблагодарил за прием, за Пудовкина с Эйзенштейном и за все хорошее, что тут говорилось о их великом искусстве, однако все-таки намекнул, что в нашей стране существует, помимо этих гигантов, еще немало отличных деятелей кино, которые тоже заслуживают того, чтобы о них вспомнили за этой дружеской трапезой, богатой речами и перцем. Знают ли эти имена достопочтенные господа?.. И я по памяти перечислил их.

Гильдия на мгновение примолкла. Затем все заново стали меня восхвалять за фильмы, которые сделали Эйзенштейн и Пудовкин. Тщетно я утверждал, что не имею ни малейшего отношения к их великим трудам,— мне все равно воздавали хвалу за них. Но зато какую!.. На том и закончился ленч в этой индийской кухмистерской, окутанной чадом, набитой фигурками многоруких будд.

Мой шкипер доставил меня в гостиницу. Он сообщил, что заедет за мной только завтра после обеда, чтобы отвезти сперва в студию, где он состоял режиссером, а после на лекцию, которую, согласно программе моего пребывания, я должен прочесть членам Гильдии... Я плюхнулся на кровать и заснул.

Проснулся в полночь. После перца и спичей во славу искусства мучила жажда. Я спустился вниз в намерении раздобыть у хозяйки кофе.

Но у нее был самый жаркий час: парочки со всего Сохо искали на ночь приюта в отелях подобного рода, и наша хозяйка в серьгах и браслетах работала бойко, на славу. Ключи от комнат так и сверкали в ее руках. Парочки, в массе своей, были разного пола, но попадались и однополые.

О кофе в этот пламенный час не могло быть и речи. И я стоял и смотрел, как клиенты с ключами в ладонях ввинчивались на лифте вверх, к утехам страстей. За столиком, рядом с хозяйкой, сидел ее муж, белокурый и длинноногий, в строгом синем костюме, в сорочке и галстуке самых корректных и требовательных цветов. Он продавал билеты тем немногим, кто выражал уверенное желание их купить. Я спросил (в меру знания английского языка), куда предназначены эти билеты, и он охотно разъяснил, что в то время, как его жена владеет гостиницей, он держит кинотеатр в подвале того же дома. Почитатель кинематографа, я тут же спросил, какие фильмы идут на его экране. И он сказал, что это кинокартины исключительно о любви. Но о любви без прикрас, сантиментов и вздохов, сказал он. И по тому, как он подмигнул мне при этом, как сладко поцеловал кончики своих пальцев, я понял, что это нечто столь пряное и бьющее наповал, о чем и не догадывается филистерское искусство.

Я купил билет и отправился вниз по узким ступенькам. То был крохотный порнотеатрик — одна и та же картина крутилась всю ночь. Фильм был дряхл, побит полосами и искрами — увы, человечество уже давным-давно догадалось о том, что показывали три толстые женщины и двое тощих мужчин, трудившихся в поту на экране. Зал был на девять десятых пуст: четыре девчонки лет по пятнадцати, широкогрудая женщина с юнцом, да несколько пар влюбленных, неясно шевелившихся в темноте. И еще один человек мускулистого облика, жевавший сандвич и пивший пиво из банки в переднем ряду.

Научившись кое-чему, что все же было мне не совсем известно, я вернулся в свой номер. Стояло позднее время, отель под вывеской «Это для вас!» на время угомонился. И толь-

ко за правой стенкой слышались тихие английские слова. Два женских голоса — один пожилой, другой юный. Пожилой занудно и ржаво ворчал, что не следует доверять какому-то Реджи, что он немолод, любитель хлебнуть, женат. «Но я люблю его! — в тоске, сокрушении, горести говорил юный, свежий, прозрачный голос. Ты пойми — я люблю!»

И опять гудел ржавый, и все, что есть мудрого, верного, осторожного, несомненного, было в его скрипучих советах. И снова в ответ звучали все те же отчаянные беззащитные слова: «Я люблю его! Господи праведный, как я его люблю!»

И перед сном я подумал о том, что, может быть, все же еще существует на белом свете и другая любовь, а не только та, что крутят всю ночь, там, внизу, на экране.

●

Утром я самосильно выбрался из Сохо, миновал Чаринг Кросс с его отличными книжными магазинами, взял влево по Волборну и вправо по Олдвичу, мимо Индиа-хауз и Аустралиа-хауз и вышел к высокому мосту. То был мост Ватерлоо, о котором я столько слыхал, передо мной была Темза, на вечной стоянке покоились корабли прославленных мореходов. Я двинулся дальше по набережной Виктории, свернул, еще раз свернул и увидел дом Конной гвардии с двумя караульными гвардейцами в красных мундирах, на лошадях. Я шел, сворачивал, и снова шел, и подошел, наконец, к Вестминстерскому мосту, а значит — к башне Биг-Бена. Флаг над парламентом был опущен — значит, парламент не заседал. Я втолкнулся в экскурсию бирмингемских радиотехников и прошел внутрь.

Здесь, следуя за экскурсоводом по коридорам и галереям поразительной, кристаллически чистой, неразбавленной готики, мы направились в большой коричневый зал. То был зал заседаний палаты Общин. Седой гид — он служил тут прежде констеблем охраны — показал нам ряды стульев правящей партии и скамьи оппозиции, ложу министров и знаменитый мешок с шерстью, на котором помещается спикер. Оказалось, что это совсем не мешок, а нечто вроде мягкой кушетки. Нам показали балкон журналистов, помост, откуда короли (или королевы) произносят тронную речь, и комнаты, куда удаляются члены парламента перед голосованием. Констебль рассказал о парламентских битвах, о дебатах и интерполяциях, оставшихся в памяти Англии, о Гладстоне, Черчилле и Ллойд-Джордже и обратил наше внимание на место премьер-министра, откуда было объявлено о начале второй мировой войны.

Как это ни показалось мне удивительным, констебль был человеком знающим, отлично разбирающимся в глобальных и частных событиях британской истории. Но говорил он о всем об этом, на мой взгляд, как-то уж слишком едко для гида, с шутками, байками, в седоватых, тонко подстриженных усах.

После экскурсии, перехватив в забегаловке «гамбургер» — кусок мяса, зажатый в булку, я отправился дальше: по аллеям Грин-парка с его игроками в гольф и красными, словно из битого кирпича, теннисными площадками; по улице Мейль со столетними клубами, где у подъездов дежурили грумы с широкими зонтами на случай дождя; по Бонд-стрит и Оксфорд-стрит. То были торговые, магазинные кварталы, набитые рекламами, витринами, вывесками, автомобилями и людьми. Отворялись и закрывались двери универмагов, подчиняясь невидимым электронным рукам. На тротуарах, в укромных местах беспатентные ловкачи торговали галантереей, зонтами и сумками.

Толпа в Лондоне была быстрая, суетливая, беспорядочная, озабоченная — ничего от рассудочных, респектабельных, ледяных англичан, как я их себе представлял. И значительно вежливей, обходительней, чем я о них думал. Во всяком случае вежливей, чем французы. Впрочем, возможно, это мне только показалось — ведь был-то я всего-навсего странствующий сценарист, приглашенный сюда на очень короткий срок.

Я забрел в продовольственный супермаркет. Здесь мне встретилась группа школьников. Они гурьбой переходили из отдела в отдел, им что-то рассказывала учительница. Мне объяснили потом, что это урок географии. Они изучали флору, фауну, почву заморских

стран, отталкиваясь от товаров, экспортируемых этими странами в Англию.

До чего же, братцы, я люблю слоняться по незнакомому городу! Только так, понемногу, скупо, нехотя, а порой и застенчиво, он раскрывает свое лицо... Я в Лондоне! Великий, огромный, несчастный, растерянный город! Величие сохранилось, высятся здания, воздвигнутые на века, вздымается Тауэр с его куполами, полощутся флаги, взметнулись над Темзой мосты. Но империи уже нет. Есть парламент, Аббатство, газеты, Сити, королева, министры, заводы, шахты, стряпчие и констебли, но Британия выветрилась. И уже нет британца прежних времен. Он в джинсах, взлохмачен и грязноват. Он суетлив, беспокоен, непрочен. Он тоже выветривается.

После обеда за мной заехал мой шкипер, как обещал. Его изнуренный фиатик приволок нас на киностудию, где шкипер работал. Там было все то, чему полагается быть на студиях,— директорский кабинет, костюмерный и постановочный департаменты, библиотека, служба рутинных и специальных эффектов. Но делали здесь всего лишь рекламные фильмы. И обнаружилось, что мой бородач, невзирая на свою принадлежность к Гильдии Воспламененных, на свой острый радикализм и ироническое миропонимание, снимает всего лишь рекламные полминутки. Однако и в этом миниатюрном жанре были, как я вскоре уразумел, свои знаменитости. Даже гении. Имелись тут сценаристы (и меня познакомили с ними), писавшие только рекламные миниатюры. Работали режиссеры, снимавшие только такие сценарии. Имелись актеры, снимавшиеся только в таких «киновспышках».

Мне показали два десятка подобных миниатюр. Конечно, тут было немало пустоголового, бестолкового, плоского, но попадались рекламки истинного блеска, удивительной выдумки, настоящего сценарного и режиссерского мастерства. Это было подлинное искусство кинорассказа и легкой, чуть насмешливой актерской игры. Такими, кстати сказать, показались мне и миникартинки моего шкипера. Я отметил это, и он буркнул в ответ, что, мол, найти бы ему человека с монетой и мир увидит картину, которая опрокинет все прежние представления об экране.

Из студии он повез меня на собрание Гильдии Воспаленных, где намечалось мое выступление. Я думал, признаться, что Гильдия, столь бунтарская в своих воззрениях и делах, соберется где-нибудь в кегельбане или же в ресторанчике вроде вчерашнего, или, может быть, в пивном баре. Но получилось вовсе не так. Финансовым покровителем и идейным глашатаем Воспаленных оказался известный лондонский адвокат — вот откуда черпались средства на приглашение лекторов из всех стран. Собрание было назначено у него.

Он жил на Пренс Альберт роуд, в небольшом доме с обычным английским палисадником перед входом. Позади дома находился луг и теннисный корт, и бассейн с водой, окрашенной в бирюзу. Вверху спальни. Нижние комнаты были в отличных картинах. Китайские вышивки, фигурки из Центральной Африки, оружие инков и туарегов. Господствовала удобная, легкая современная мебель, хотя (сообразно моде) она имитировала старину.

Гости, званные адвокатом на мое выступление, были в самых разных и пестрых одеждах: хитоны, джинсовые костюмы, вечерние платья, рваные по краям юбки, смокинги, туфли на босу ногу, из тонкой шерсти алжирские бурнусы с изящным намеком на чадру.

Хозяин с хозяйкой, одетые с той изысканностью, что соединяет в себе черты праздника с чертами деловой озабоченности, стояли за длинной овальной стойкой бара и самолично (тоже согласно моде) сбивали для приглашенных коктейли. Гости же, невзирая на удобную, легкую мебель, сидели кружком на полу, на ковре. Фрукты, кофейники, сандвичи помещались на том же ковре. Горели свечи.

Когда время коктейля подошло к концу, поднялся адвокат-хозяин. Встали и все остальные и разместились по креслам. Хозяин сказал, что рад приветствовать в своем доме гостя из далекой и все еще мало знакомой России, бывшей таким храбрым и верным союзником Англии во второй мировой войне. Гильдия, сказал он, по мере средств и воз-

можностей считает долгом и честью приглашать в этот город людей самых разных воззрений и вкусов, чтобы выслушать их, согласиться или поспорить с ними. Из споров складывается истина, объявил он. Жизнь, сказал он, в своем непрестанном движении вырабатывает не только прекрасное и бессмертное, но (как и всякий живой организм) образует и антитела: эмбрионы банальности, бациллы затасканных мнений, шаблонных оценок. Все эти болезнетворные элементы врастают в кожу и душу, паразитируют, уплотняются в истины, создают злокачественные опухоли обманчивых репутаций, незаслуженной славы. Цель нашей Гильдии, сказал адвокат, вскрывать эти опухоли, душить раздутые репутации, топтать шаблоны. Мы в вечных поисках, сказал он. Искусству нужен новый инструментарий — ведь за тысячелетия своего существования оно затронуло только самый верхний слой жизни, только поверхность человеческой мысли и чувств. Но это лишь детский лепет, начало пути. Для того чтобы хоть немного продвинуться дальше, шагнуть в действительные глубины, искусству нужны совсем новые формы и знаки. Старые средства и знаки негодны, подобно тому, как бессильны в науке нормы Ньютоновой физики для понимания сути и логики атомного ядра.

И он завершил свою речь сердечной просьбой ко мне высказать мнение о проблемах, затронутых в его скромном спиче, ибо всем доставит удовольствие выслушать меня.

Засим (при содействии переводчицы) выступил я. Я поблагодарил Гильдию и всех, любезно пришедших сюда, за то, что имел счастливую возможность говорить перед столь компетентной ассамблеей. Прежде чем дать ответ на вопросы нашего достоуважаемого хозяина, сказал я, я позволю себе выразить глубокое сожаление, что мы (вы и мы!) так мало знаем киноискусство друг друга. У меня, сказал я, создалось впечатление, что даже здесь, в этом просвещенном доме, бытует ясное представление всего лишь о двух-трех советских кинодеятелях. Конечно, это действительно суперкласс, однако смею заверить, что и помимо них работало и работает в нашей стране немало великолепных мастеров. И вот я бьюсь об заклад (сто фунтов против одного!), что никто из присутствующих здесь отродясь не слыхал о них. Правда, и мы знаем в обрез о киноискусстве Англии. Но все же знаем о вас побольше, чем вы о нас, сказал я. Вот я и беру на себя смелость рассеять в какой-то мере эту прискорбную неосведомленность.

И начав так, я в меру знаний и сил поведал о главных этапах развития советского киноэкрана, о многих отличных фильмах, отменных режиссерах, первостатейных актерах и примечательных сценаристах. Не забыл и об операторах. Я сделал попытку поведать об этом не в общих формулах и суждениях, а попристальней, подетальней, категориями не столько глобальными, сколько конкретными.

Меня слушали, честно скажу, внимательно — и те, кто был в смокингах, и те, кто был в изысканно рваных юбках.

В конце своей лекции я согласился с нашим достойным хозяином, что искусство, невзирая на долгую свою жизнь, только-только коснулось самой поверхности человека и всего, что вокруг него. Конечно, отметил я, это всего лишь начало, предстоит идти вглубь и еще раз вглубь, и еще много раз вглубь. И правильно, что для этого нужен новый инструментарий, новые методы, новые формы. Однако, отметил я, искусство, сколь бы ни были непредвиденны и негаданны, его инструменты, всегда будет исследованием человека, в какую бы глубину и бесформенность ни пришлось для этого заглянуть. Но никогда не станет выставкой инструментов.

На этом я и закончил. Прозвучали аплодисменты, и все начали подходить ко мне и благодарить. Но я так и не уяснил, насколько дошли до них мои утверждения о множественности киноталантов на просторах нашей земли, ибо почти каждый, кто подходил и дружески трепал меня по плечу, произносил вслед за этим (мне в похвалу) все те же обрядовые, ритуальные слова: «О, Эйзенштейн!» и т. д. Только теперь нередко прибавляли еще: «О, Достоевский!»... «О, Эйзенштейн! О, Пудовкин! О, Достоевский!»...

А хорошенькая хозяйка в оливковом платье сказала еще: «О, Чехов!..» И протянула мне несравненную ручку для поцелуя.

Под конец был показан фильм секретаря Гильдии. Фильм был абстрактный: играли геометрические и кристаллографические фигуры. Квадраты, окружности, многоугольники, эллипсы и параболы страдали, радовались, воспитывали детей, возносились мечтами, впадали в отчаяние. Они рождались и умирали, размышляя о жизни, молились, грешили, каялись. Они изменяли невестам и женам. И надо признать, что на их долю выпадали совсем недурные любовницы, хоть и имели они форму всего лишь октаэдров и параллелепипедов.

Особенно запомнилась одна кинопритча о шутнике-квадрате и прямоугольнике-мудреце. Квадрат все время шутил, смешил, попадал в потешные авантюры. Прямоугольник был мудр, исполнен высоких помыслов, познал все на свете, все понял и оценил. Однако сюжет этой беспредметной кинокартины состоял в том, что мудрец хотел быть комиком, а комик — мудрецом. И оба — квадрат и прямоугольник — молили об этом бога. Но даже сам господь бог, которому, как известно, доступно все, не в силах был этого сотворить.

Гости начали разъезжаться. Подошел мой гид-бородач и предложил провести конец вечера у одного режиссера.

— Вы не соскучитесь. Поверьте мне, это гений!

Ну что ж!.. Бородач прихватил с собой с ковра пару бутылок и несколько сандвичей, и мы двинулись в путь-дорогу.

Гений жил в Хокстоне, на востоке Лондона. Он оказался отличным парнем, вежливым, обходительным, с умными, добрыми, наивными глазами. Его подружка (лет восемнадцати) покинула из-за него родительский кров — просто в один зимний вечер взяла да ушла, и уже не возвращалась, и не давала о себе знать, а жила с гением, готовила ему пищу, убирала его жилище и стирала ему белье. Это была девушка с белокурой косой, голубыми глазами и ногами, длинными, как июньский день. Она вызывала в памяти Мэри из пушкинского «Пира во время чумы».

Мы, как и у адвоката, зажгли свечи и разместились на ковре. Мой шкипер откупорил бутылки, Мэри принесла три потасканных чайных чашки. Мы выпили за художников. И мой поводырь под смущенные жесты хозяина поведал мне историю его жизни. Жизнь оказалась не слишком замысловатой и напоминала многое из того, чему я не раз внимал под звон щербатых стаканов. Хозяин наш — гений. В его мозгу — замысел небывалого фильма, нечто невероятное. Но он не может этот замысел реализовать. Почему? Причина стара, как причалы святой Екатерины: у него нет денег. И нет мецената. И взорвавшись, мой шкипер потребовал, чтобы я дал ему ответ — почему так устроен весь мир, что гениям нет пути, в то время как всякая шушваль, бездарь, черви и слизняки блаженствуют и торжествуют?.. И когда я сказал в свое оправдание, что я не устраивал этот мир, он разгневался еще пуще. Отчего в искусстве властвуют те, кто ничего в нем не смыслит? Какого дьявола столько невежд, дураков, подлецов паразитируют на Неповторимом? Жиреют на нем, сосут его соки, указывают художнику, что делать, как жить? Почему? Почему? Кто дал им право судить артиста, решать, кто из нас плох, кто хорош?

И распаляясь все более, он стал ругать все на свете: и сушу и море, и полдень и полночь, и правду и ложь. Он поносил и Христа и Иуду, и Феллини и Фрейда, и убеждения и отсутствие убеждений, и католиков и пресвитериан.

Он пил. Он пил и бранился. Он хвалил одного меня, говоря, что я не выламываюсь, не заношусь, не корчу из себя черт те что. Я да еще Достоевский! Он восхвалял меня за все, что сотворил Достоевский. И вскоре я сам перестал понимать — написал ли я то, что написал Достоевский, или же это он, Достоевский, написал то, что он написал.

Поздно ночью бородач доставил меня в Сохо, в подворье «Это для вас!». К тому часу все тут угомонились. Хозяйки не было, за конторкой сидел ее муж — владелец кино. Я спросил, как идут дела. Он только махнул рукой. Киноиндустрия любви, сказал он, при-

ходит в упадок. Бродяги со всего Сохо приходят в его кинотеатр лишь затем, чтобы переночевать: билеты сюда стоят дешевле ночлежки... Чашечку кофе? — предложил он.

Я отказался и отправился на мансарду в свою трехспальную кровать. Разделся и лег. Стояла тишина. Город спал. За окном были улицы, площади, памятники, музеи, Биг-Бен с его колоколом, возвещавшим ход ночи и дня, Аббатство, где под погребальными плитами покоились британские короли и те, кто прославил страну. За окном дремали витрины, парки, дворцы, дискотеки, конногвардейцы, кошачьи выставки, товарные склады. Стояло безмолвие. Все застыло — Веллингтон на коне, Трафальгарский столп, Дом кино-центра, подвешенный к устоям моста Ватерлоо, портретная галерея с полотнами, изображающими людей, о которых написано столько книг и сыграно столько спектаклей: искусство все помнит, но ничего не прощает.

Все примолкло — и то, что было когда-то неоглядной империей, и то, что еще осталось от ее знамен и побед.

И только рядом, за стенкой, все тот же голос, ржавый, сердитый потертый, скрипел, гудел, предупреждал. И тот же вчерашний юный, смиряющий звонкость свою, чтобы не помешать чужим снам, твердил в тоске и отчаянии свой вечный, бессмертный мотив: «Я люблю, его, понимаешь ты!.. Боже мой, боже мой, как я его люблю!»

Первый международный киносмотр на Кубе

В рамках XI Всемирного фестиваля молодежи и студентов «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу» в Гаване состоялся первый на острове Свободы киносмотр с широким участием зарубежных кинематографий — Международный кинофестиваль молодежи. Молодые кинематографисты, прибывшие на фестиваль с пяти континентов, представляли передовое киноискусство более чем тридцати стран, в том числе Венгрии, Вьетнама, ГДР, Кубы, Польши и Советского Союза. В программу смотра было включено около пятидесяти игровых, документальных и мультипликационных фильмов, большей частью созданных во второй половине 70-х годов, и среди них такие значительные произведения прогрессивного кино, как «События на руднике «Маруспа» Мигеля Литтина (Мексика), «Битва за Чили» Патрисио Гусмана (Патриотические силы Чили), «Главный враг» Хорхе Санхинеса (Боливия), «Учитель» Октавио Кортасара (Куба), «Ксала» Сембена Усмана/(Сенегал), «Красный реквием» Феликса Грюнвальского (Венгрия), «Девочка из Ханоя» Хай Ниня (Вьетнам), «Красная афиша» Франка Кассанти (Франция), «Округ Харлан, США» Барбары Коппль (США).

От Советского Союза в работе фестиваля принимала участие делегация в составе режиссера С. Соловьева, актеров О. Видова и Б. Токарева, кинокритика Н. Савицкого; наш кинематограф был представлен картиной Николая Губенко «Подранки», с большим интересом встреченной международной аудиторией смотра.

В течение семи дней участники и гости фестиваля смотрели и обсуждали фильмы программы, а также выступали на международной дискуссии, организованной фестивальным комитетом и посвященной актуальным проблемам развития киноискусства, его роли в антиимпериалистической борьбе, в деле упрочения мира и развития сотрудничества между государствами. Дискуссия, открывшаяся сообщением выдающегося кубинского документалиста Сантьяго Альвареса на тему «Жанры и принципы кинопериодики», прошла при высокой активности участников, обсудивших такие вопросы, как роль национальных кинематографий в борьбе против идеологической экспансии империализма, анализ идеологических противоречий современного мира в социалистическом кино, развитие демократического киноискусства в странах буржуазного Запада, отражение общественно-политической ситуации в Латинской Америке экранными средствами.

Международный кинофестиваль молодежи в Гаване прошел с большим успехом, чему во многом способствовала плодотворная подготовительная работа, осуществленная сотрудниками Министерства культуры Республики Куба и Кубинского института киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК); участники и гости смотра, кубинская печать оценили его как важное мероприятие XI Все-

мирного фестиваля молодежи и студентов, в ходе которого молодые деятели передового кино разных стран получили возможность широкого знакомства с фильмами друг друга и обмена творческим опытом, возможность свободного и заинтересованного обсуждения наиболее злободневных проблем искусства, участвующего в антиимпериалистической борьбе.

Советско-чехословацкий симпозиум

В Москве состоялся советско-чехословацкий симпозиум на тему: «Тенденции развития чехословацкого кино последнего десятилетия», организованный Союзом кинематографистов СССР и Союзом работников театра, кино, телевидения и радио (Союз работников искусств) ЧССР в соответствии с планом сотрудничества между творческими союзами двух братских стран.

Накануне открытия симпозиума его советским участникам была предоставлена возможность ознакомиться с программой новых чешских и словацких фильмов, включавшей следующие картины: «Отражение», режиссер Ярослав Балик («Баррандов», 1977); «Золотые времена», режиссер Штефан Угер («Братислава-Колиба», 1977); «Наш дед Йозеф», режиссер Антонин Кахлик («Баррандов», 1976); «Адвокат», режиссер Андрей Леттрих («Братислава-Колиба», 1977); «Яблоко раздора», режиссер Вера Хитилова (Студия короткометражных фильмов в Праге, 1976).

В состав чехословацкой делегации, прибывшей в СССР для участия в симпозиуме, входили: Ян Какош, председатель Союза работников искусств ЧССР; режиссер Мартин Тяпак, генеральный директор объединения «Словацкий фильм»; режиссер Ян Лацко, председатель киносекции Союза работников искусств Словакии; режиссер Андрей Леттрих; режиссер Ярослав Балик, заместитель председателя Союза работников искусств ЧССР; Карел Мартинек, ректор Академии искусств ЧССР; режиссер Антонин Кахлик, секретарь Союза творческих работников ЧССР; Арно Краус, генеральный секретарь Союза творческих работников ЧССР; режиссер Иржи Секвенс.

С советской стороны в симпозиуме участвовали кинематографисты, киноведы и кинокритики, научные сотрудники Института теории и истории кино Госкино СССР, работники журналов «Искусство кино» и «Советский экран», корреспонденты центральных газет.

На симпозиуме выступили: от чехословацкой делегации — Ян Какош, Ярослав Балик, Карел Мартинек, Антонин Кахлик, Мартин Тяпак; от советских кинематографистов — председательствовавший на заседании секретарь Союза кинематографистов СССР режиссер Алексей Баталов; доктор искусствоведения, профессор С. Фрейлих; доктор искусствоведения, профессор С. Комаров; режиссер В. Мотыль; доктор искусствоведения, профессор К. Парамонова; киноведы Г. Компаниченко, Н. Савицкий.

В ходе развернувшейся дискуссии между чехословацкими и советскими кинематографистами состоялся заинтересованный товарищеский обмен мнениями по наиболее важным проблемам развития киноискусства ЧССР на протяжении последних десяти лет. Члены чехословацкой делегации в своих выступлениях подробно информировали советских коллег о таких аспектах кинематографического творчества в Чехословакии, как вопрос подготовки кадров, обеспечение кинопроизводства новыми сценариями, расширение жанрового и тематического диапазона кино ЧССР; особое внимание они уделили анализу кризисных явлений в культуре страны в конце 60-х годов и процесса их преодоления, успешно протекающего в последние годы.

Советские и чехословацкие участники встречи, касаясь фильмов производства разных лет и говоря о творчестве отдельных чешских и словацких художников, пришли к единодушному выводу, что в настоящее время кинематография Чехословакии имеет значительные достижения, развиваясь как важная часть социалистической культуры страны, являясь верным помощником партии и государства в решении идеологических и общественных задач, связанных с построением в ЧССР развитого социализма. Лучшие кинопроизведения последних лет, созданные в Чехии и Словакии, свидетельствуют о дальнейшей консолидации в кино ЧССР творческих сил, стоящих на марксистско-ленинских позициях, верных принципам пролетарского интернационализма.

В работе симпозиума приняли участие ответственные работники ЦК КПСС А. Кисляк, В. Нестеров.

И. Обутин

Александр Миндадзе

Поворот

«Поворот»
Веденеев — О. Янковский



Ночь, луна полная, яркая, заметно движение на палубе, различимы жестикуляция, улыбки на лицах. Группа пассажиров старательно изображает чертей, русалок; его величество Нептун с непременным трезубцем в руках пребывает в окружении пестрой свиты; жертвы отбираются из числа сторонних, скептически настроенных наблюдателей, добрая дюжина уже барахтается в бассейне... Разноголосица, чей-то громкий смех; морской праздник движется по восходящей. Вот настигают пожилого респектабельного пассажира в безупречном костюме, после недолгой возни, под одобрительный гул и аплодисменты швыряют в воду. Следом за Респектабельным в жертву владыке приносят подростка-акселерата с полуухмылкой на устах, потом сразу, одним махом супружескую чету — его и ее в одинаковых шортах...

...Виктор Веденеев, увенчанный картонными рожками и тряпичным дьявольским хвостиком, отделился от стаи собратьев и, подкравшись к собственной жене, не долго думая, столкнул в бассейн. Отважно прыгнул следом. Настиг в воде, притянул, обнял крепко. Вдруг нырнул, исчез надолго и снова появился рядом, боднув воздух бутафорскими рожками.

— Это уже было не обязательно, — сказала жена.

— Что?

— Все это. Зачем?

— Зачем? Просто так. Принес тебя в жертву.

— Ну, молодец.

Они немного поплескались в полутьме, то и дело натыкаясь на столь же счастливых избранников Нептуна, и поплыли к металлической лестнице, вызволяющей купальщиков из водного плена.

— Три года не отдыхал. Три года! Вот, дорвался.

— Вижу.

— Нет, правда. Я, кажется, первый раз в жизни отдыхаю.

— Я тоже.

— Так в чем же дело?

— Отстань. Я намочила волосы. Осторожнее. Дай мне руку, дай...

Они выкарабкались из бассейна.

— Никогда не подкрадывайся сзади.

— Ладно.

Двинулись было сквозь толчею, остановились.

— Кажется, сережку потеряла... Да, так и есть. Поздравляю. А чего ты смеешься? Да сними ты эти идиотские рога!.. Сними, тебе говорят...

И жена собственноручно сдернула с головы Веденеева бутафорские рожки.

— Смотрите-ка, вполне съедобный лангет.

— Этого, однако, не скажешь об окуне.

— Но вы, по моим наблюдениям, всякий раз заказываете именно окуня. Чем это объяснить?

— Мы в открытом море!

— Да, в самом деле. А мы ведь не впервые встречаемся за одним столиком... и до сих пор не знакомы.

— Веденеев. Виктор.

— Никитин, к вашим услугам. А это Альбина.

— Очень приятно.

— Теперь представьте нам вашу половину.

— Почему вы решили, что я его половина?

— Это видно невооруженным глазом.

— Вот как?

— Да. Вы очень выделяетесь на общем фоне, — сказал Никитин. — Посмотрите, кругом парочки. А кто из них — мужья и жены?

Посмотрели по сторонам. Переполненный ресторан, оркестр, топчущиеся на месте, намертво сцепившиеся в танце парочки, парочки у железных перил, под открытым небом, освещенные луной и неоном...

— Вы, однако, наблюдательны!

— Ваше имя, простите?

— Наташа.

— К вопросу о наблюдательности, — сказал веско Никитин. — Смотрите, Наташа. Ваше колечко обручальное... оно что-то слишком блестит. Вероятно, совсем новенькое и еще не потускнело от стирки и мытья посуды?

— Браво!

— Вы молодожены, — заключил Никитин. — Я предлагаю выпить за молодоженов!

— А я — за Шерлока Холмса!

— Вот и познакомились. Ура!

— Москвичи?

— Москвичи, — кивнул Виктор.

— Возвращаетесь из отпуска?

— Совершенно верно.

— В понедельник на работу?

— А вы, наверно, и в самом деле следователь?

— В какой-то мере. В общем, юрист. Но дело не в этом. Если хотите, я дам вам несколько уроков дедукции, и вы тоже будете поражать каких-нибудь соседей по столу. Это совсем не сложно! — смеялся Никитин.

— Объявили последний танец, — заметила Альбина.

— Потанцуем, правильно! — подхватила Наташа.

И первой поднялась из-за стола. Виктор — за ней.

Она увлекла его в самую толчею, в самую гущу танцующих. Немного потоптались в тесноте...

— Давай потеряемся.

— Да-да, потеряемся. Давай.

— А Шерлок Холмс?

— А мы исчезнем. Испаримся.

— Пробирайся к выходу. Потихоньку. А я через кухню, там черный ход. Лучше порознь, так безопаснее...

— Как рецедивисты. Встречаемся на корме.

... Встретились на корме. Обнялись, как после долгой разлуки. Плюхнулись в шезлонги. Помолчали, глядя на прибрежные огни.

По палубе скользнула тень, они обернулись — и вовремя! Никитин подкрадывался сзади, широко раскрыв объятия.

— Вот они где! — провозгласил он. — Попались! Сюда, Альбина, они здесь... Задержаны при попытке к бегству...

Появившаяся в поле зрения Альбина едва успела раскрыть рот, как чета Веденеевых, покинув шезлонги и больше не таясь, не скрывая намерений, обратилась в новое стремительное бегство...

Никитин сделал несколько шагов, изображая погоню, потом остановился и только смотрел с веселым интересом.

Они лежали в полумраке каюты.

— Спи. Закрой глаза и спи.

— Я сплю.

— Ты не спишь, ты вздыхаешь.

— Это я во сне.

— Перегрелся. Я тебя предупреждала. А что ты вздыхаешь?

— Отпуск кончился.

— Уже кончился?

— Да. Навалились дела. Смешно сказать, но человек на теплоходе лежит и думает, с чего ему начать понедельник.

— Смешно. Это ты прав...

— Надо было из Ялты позвонить Казакову, узнать, какого числа защита...

— Приедешь — узнаешь. Вот об этом твои мысли?

— Да. Всякая всячина. Мелочи съедают жизнь.

— Мы им не дадим.

— Не дадим, — сказал он. — А знаешь, о чем надо думать? Я счастлив. Тысячи людей хотели бы быть сейчас на моем месте. Иметь мои заботы вместо своих. Лежать и думать — а когда у меня, черт возьми, защита диссертации — пятнадцатого или двадцать седьмого? Не говоря уже о прочем.

— Прочее — это ты.

— Ну тогда я и правда счастлив.

— А я тебе что говорю? Спи. Дай я тебя обниму. Ну вот, опять вздохнул!

— А ты не прислушивайся, — засмеялся Виктор. — Будешь всегда прислушиваться?

— Конечно. Привыкай.

Ранний луч солнца пробился в иллюминатор, рассек полумрак каюты. Виктор спал, Наташа лежала рядом, смотрела на него. Лицо его было спокойно и открыто, не отягощено повседневным выражением, но вот он словно ощутил беспокойство, заворочался, отвернулся от жены. Наташа легко выскользнула из постели, быстро оделась. Пока одевалась, успела надкусить лежавшее на столе яблоко. Подошла к зеркалу, провела по волосам расческой. Замерла. Смотрела на себя с серьезным видом, со строгим пристрастием. Но вот улыбнулась сама себе, открыто, не таясь, не стесняясь своего

счастья, и словно начала жить заново, с нуля, словно родилась, полная сил, вот сейчас, мгновение назад, когда ранний луч рассек полумрак каюты.

Отворила тихонько дверь, вышла. Несколько пассажиров уже принимали солнечные ванны, лежа в шезлонгах; чуть в стороне матрос с усердием скреб шваброй, поливал из ведра, снова скреб. Уже маячил далеко впереди, надвигался прибрежный городок: порт, здание морского вокзала, домики, рассыпавшиеся по отлогим холмам, а за ними — нереальные в своей вышине, подпирающие небеса горы. Наташа расположилась в свободном шезлонге, зажмурилась, отринув видение, подставила лицо солнцу. И окаменела.

...Здание морского вокзала, отлогие холмы на фоне недоступных гор, дома и домики, рассыпавшиеся по холмам, пальмы, кипарисы — все это перестало быть маячащей картинкой, сделалось реальностью. Теплоход был накрепко пришвартован к причалу, по трапу пестрой вереницей спускались пассажиры с поклажей в руках, по деревянному настилу из специального трюма съезжали на сушу автомобили.

Сойдя с трапа в общей группе, Наташа еще по инерции сделала вместе со всеми несколько шагов, остановилась. Стояла на солнцепеке, с нетерпением следила за васильковыми «Жигулями», осторожно скатывавшимися по настилу. Выбравшись наконец на асфальт, «Жигули» сделали лихой разворот, затормозили. Веденеев выскочил из машины, галантно распахнул перед Наташей дверцу.

Ехали по горной дороге. Виктор время от времени смотрел в зеркальце, смотрел — и каждый раз убеждался, что желтенькие, яичного цвета «Жигули» не отстают, продолжают преследование.

— Слушай, они от нас не отстанут.

— Мы им нравимся, что особенного? Они хотят дружить!.. А ты эгоистка.

— Я эгоистка. Это плохо? Мне никто не нужен, кроме тебя!

— Ну давай тогда пошлем их?

— Давай.

Желтые «Жигули» засигналили, высунулась из окна Альбина, призывно взмахнула рукой. Виктор тоже засигналил в ответ, но останавливаться не стал, наоборот, только прибавил скорость. Прибавили скорость и «Жигули».

— Ничего не выйдет. Они в нас влюблены, — вздохнул Виктор.

Он притормозил, поехал медленно, поджидая нагонявший их автомобиль. «Жигули» приблизились, были уже рядом, но, приблизившись, вдруг нырнули влево и обошли Веденеевых, даже не замедлив хода. Альбина снова высунулась из окна, снова махнула — уже на прощание...

— Смотри-ка... Мы переоценили их чувства!

Оба стали смеяться. Потом Виктор обнял Наташу свободной рукой, потом захотел обнять обеими и — остановил машину.

Теперь Наташа сидела сзади, поджав ноги. Был вечер. Въезжали в Москву.

Веденеев притормозил у светофора, осторожно объехав грузовик, перебрался в свободный левый ряд. Посмотрел в зеркальце: Наташа мирно дремала на заднем сиденье.

— Ты что-то сказал или мне послышалось?

— Я сказал — очнись. Кончился отпуск.

— Как, уже? Нет-нет, — пробормотала Наташа, не открывая глаз.

Зажегся зеленый, Веденеев плавно тронул машину, включил приемник. Послышался знакомый мотив, чуть погодя вторгся настойчивый баритон Магомаева. Веденеев, выждав момент, вторил ему, как мог, тоже баритоном... Они ехали по проспекту, Москва надвигалась, все оживленнее становилось кругом, ярче огни, все больше прохожих, одетых празднично, неспешно бредущих; лето кончалось, еще два-три дня — и осень, долгая череда будничных ненастных дней...

— Потерпи, через десять минут будем дома. Ляжешь по-человечески.

— Хорошо.

— Наташа!

— А... что?

— Не спи.

— Хорошо.

— Говоришь «хорошо» и спишь.

— Не сплю, не сплю. — Она вдруг рассмеялась. — Ты сейчас запел, и знаешь, что я вспомнила? Как мы тебя уговаривали петь.

— Когда? — удивился Виктор.

— У Мамонтовых. Всех уговаривали, помнишь. И никто не соглашался.

— Какие воспоминания!

— Да. И как ты меня не пошел провожать.

— Ну, хватит!

— Почему хватит? Я тебе этого никогда не забуду!

— Но я был в полной уверенности...

— Не был ты в полной уверенности.

— Вы с ним целовались.

— Целовались — тебе назло. Я подумала: ну неужели он на меня не посмотрит!

— И что?

— Не посмотрел! Ты не обращал внимания на женщин. Ты был весь в науках. Ты был синий чулок. Можно так сказать про мужчину?

— Синий носок, — усмехнулся Виктор.

Он обернулся к ней, будто хотел сейчас исправить свою давнишнюю оплошность, потянулся к ней губами, они поцеловались.

На изгибе магистрали Виктор сбавил скорость, и тотчас же черная «Волга» воровато вынырнула справа, прижала и обошла. Мелькнуло и навсегда растворилось в сумерках бравое лицо молодого лихача.

— Что ты молчишь? Наташа?

— Да.

— Что — да? Опять спишь?

Он покрутил ручку, прибавляя звук в приемнике, голос Магомаева приблизился, но Наташа даже не пошевелилась.

Впереди был перекресток, знакомая черная «Волга» стояла в ожидании у светофора. Веденеев не стал торопиться, приближался потихоньку, но как только зажегся зеленый, он как из засады выскочил — не сбавляя скорости миновал перекресток, миновал замешкавшегося лихача... Занял левый ряд, двинулся вдоль газона, узкой полоской вытянувшегося посередине проспекта. Посмотрел в зеркальце: «Волга» шла позади, собираясь предпринять очередной маневр. Посмотрел в зеркальце, перевел взгляд на дорогу — перевел — и глазам своим не поверил... Высокая старуха в длиннополом плаще, в темном платке, с традиционной палкой в руке появилась из-за кустов, как ни в чем не бывало сошла с газона, двинулась наперерез... Веденеев надавил на педаль тормоза... Он близко увидел ее лицо, услышал, вернее, физически ощутил тяжкий, глухой удар..

«Жигули» еще проползли по инерции несколько метров, наконец остановились. В зеркальце была видна мостовая, резко затормозившая черная «Волга», а чуть сбоку, у бордюра — темнело, бесформенно громоздилось то, что еще недавно было высокой старухой с палкой...

Веденеев сидел в оцепенении, Наташа спросонья испуганно смотрела на него.

— Что случилось?

— Ничего, — выдавил он.

— Ничего? Я так ударилась. Синяк обеспечен. Мы что, врезались?

— Вылезай, — сказал он.

— Зачем?

— Вылезай. Ты проспала самое интересное.

Они выбрались из машины.

— Ничего не понимаю, — Наташа беспомощно озиралась в сумерках. — Ты можешь русским языком объяснить?

— Вон она. Там.

— Кто?

— Она.

Он все еще стоял у автомобиля с отсутствующим видом... К нему решительно, с кривой улыбкой на лице приближался парень в куртке, водитель «Волги». Веденеев встрепенулся, шагнул навстречу...

Парень схватил его за руку.

— Что, доездился, да? Доездился! Я посмотрю, ты гонщик. Обогнал, обогнал. Молодчик ты. Идем-ка, идем... Сейчас тебе приз вручат, потерпи...

На асфальте у самого бордюра в неловкой позе лежала пожилая женщина. Седая, коротко стриженная женщина, все еще сжимавшая в руке свою палку... Одна нога ее оказалась разутой, в стороне валялся полуботинок... Проезжавшее мимо такси затормозило, вышли шофер, пассажиры. Несколько мгновений все находились в замешательстве, но тут из-за кустов газона неожиданно выскочил породистый

бульдог, игриво виляя обрубком хвоста, обнюхал лежавшее на асфальте тело, исчез столь же стремительно...

Наташа нагнулась, взяла женщину за запястье.

— Да нет, чего щупать. Это все, финиш, — сказал водитель «Волги».

— Она из-за кустов, неожиданно... — пробормотал Веденеев.

Один из пассажиров такси стал вприпрыжку пересекать проспект.

Собиралась толпа. Автомобили замедляли ход, водители высовывались из окон, опытным глазом оценивая ситуацию. Пошатываясь, Веденеев отошел, поднял с асфальта валявшийся в стороне полуботинок старухи, возвратился.

— Ты хоть на людях-то сделай вид, — сказал ему водитель «Волги».

— В смысле?

— В смысле — залил глаза, так на ногах держись.

— А я держусь.

— Держишься! Как же!

— В чем дело? — спросила Наташа.

— Да нетрезвый он, — объяснил пассажир такси. — Ноги не держат. Идет, шатается.

— Кто шатается? Что за глупости... Вы ваши глупости при себе оставьте.

— Шатается, шатается.

— Да не шатаюсь я! — сказал Веденеев. И... пошатнулся...

Все засмеялись, зашумели:

— Совсем у людей совести не стало!

— Совесть! У него деньги вместо совести.

— Ничего, приедут — разберутся...

Наташа подошла к мужу, заглянула в лицо.

— Что с тобой? Тебя ведь, правда, шатает.

— Да? — удивился Веденеев и вдруг подозвал пассажира такси. — Ну-ка, идите сюда. Идите, идите... К вам обращаюсь! — Тот не двинулся, и тогда Веденеев решительно приблизился сам, схватил за ворот, притянул рывком. — Посмотрим. Убеждает? Нет? — Он дохнул ему в лицо раз и другой. — А сейчас? Нет, вы уж будьте любезны...

— В трубку, в трубку подышишь, — пассажир сделал нетерпеливое движение, но Веденеев не отпускал. — Говорю, трубочку поднесут, тогда и дохнешь, по всем правилам... А на меня не надо... Ты это, ты лучше отойди...

Он снова попробовал вырваться, Веденеев держал крепко. Завязалась борьба.

— Уберите его, он же не соображает... — крикнул пассажир.

— Так есть или нет? Как, чувствуете? Запах? — наседал Веденеев. — Спрашиваю, есть запах или нет?

Они повозились, потоптались, грохнулись на асфальт. Двое мужчин подбежали, с трудом оттащили Веденеева. Он пробовал вырываться, тогда ему заломили руки за спину.

— Теперь и по двести шестой схлопочешь, за хулиганство, — сказал водитель «Волги».

Веденеев дернулся было, стремясь достать своего врага, боднув головой воздух, но держали крепко, так крепко, надежно, что пуговицы на рубашке лопнули, посыпались на асфальт.

Веденеев засучил рукав, протянул руку, отвернулся. Медсестра поднесла иглу.

— Расслабьте руку.

— Пожалуйста.

— Вы не расслабили.

— Сейчас. Что-то не получается.

— Неужели так трудно?

— Как видите. А сейчас?

— Я вам говорю — кровь еле поступает.

— Просто вы ее всю выкачали. Зачем вам столько моей крови?..

Он вышел из кабинета, спустился по лестнице, держась за перила. За стойкой, у пульта с кнопками сидел пожилой капитан милиции. Наташа была тут же, у стойки.

— Ну что же, Витя... — обратилась она к Веденееву, поглядывая на капитана. — Все, в общем, достаточно печально, но и не так страшно. Легкое сотрясение, два перелома... Вот товарищ капитан оказал любезность, позвонил...

— Вы можете идти, — сказал капитан. — Кровь сдали на анализ? Поезжайте домой, успокойтесь. Вас вызовут.

— Главное, ничего страшного... — продолжала Наташа. — Это главное, правда, товарищ капитан?

— Молите бога,— отозвался капитан.

Они вышли. На улице, у подъезда, среди милицейских машин, стояли их васильковые «Жигули». Веденеевы на мгновение остановились, посмотрели в растерянности на машину.

— Вещи,— сказала Наташа. — Чемодан и сумки.

— Да,— откликнулся Виктор.

Они приблизились к машине, Веденеев открыл багажник, извлек чемодан, сумку и еще сумку — с фруктами. Все это он проделал молча, с невозмутимым видом. Захлопнул крышку багажника, достал ключик, аккуратно повернул в замке.

Молча двинулись по улице: Наташа впереди, Виктор за нею.

— Там метро, — сказала она.

— Где?

— Там, за углом. Через квартал.

Она остановилась, подождала его.

— Ты где? Иди сюда. Дай руку.

В квартире, где они не были месяц и где сейчас валялся посреди комнаты раскрытый чемодан, они сели пить чай.

Разговаривать не хотелось. Виктор отхлебывал из чашки, Наташа смотрела на него.

— Тебе еще?

— Я завтра с утра поеду,— вдруг сказал он. — Видишь, с чего начинается понедельник. Поеду туда. Сначала надо на рынок. Передачу какую-нибудь. Может быть, курицу?

— Сходим вместе,— сказала Наташа.

— А на работу тебе?

Наташа не ответила, и Виктор понял, что вопрос лишний.

Она встала из-за стола, оставив его одного, и принялась наводить порядок — стерла тряпкой пыль с письменного стола, с торшера, с подоконника. Вышла, появилась через мгновение с ведром и щеткой. Взялась за тахту, отодвинула, промела вдоль стены.

— Тебе помочь? — Виктор поднялся, постоял, начал сдвигать мебель. Отодвинул стол, затем шкаф. Наташа шла за ним по пятам, устремляясь со щеткой на новые освободившиеся пространства.

Так они работали молча: он двигал, она подметала.

— Это что же, так и стояли с июля месяца? — Он достал из вазы засохшие цветы, обернулся. Наташи уже не было в комнате.

Он вышел в коридор. Наташа стояла у стеллажей с раскрытой книгой. Она почему-то сделала движение, пытаясь спрятать от него книгу, но — поздно. Веденеев поймал книгу рукой и прочел заглавие на обложке.

Это был Уголовный кодекс.

— Вот ты что,— усмехнулся он мрачно. — Ну, давай посмотрим вместе. Нашла?

Он обнял ее сзади и через плечо смотрел на страницы, которые она перелистывала.

— Стоп,— сказал он. — Здесь.

— Я не вижу,— сказала Наташа.

— Слева, внизу.

И, оставив ее с книгой, Веденеев вышел на лестничную площадку, бросил букет в мусоропровод.

Он вылез из такси возле больничного корпуса современной постройки, жестом успокоил шофера — пять минут! — и, нагруженный пузатым, раздувшимся портфелем, бодро зашагал к стеклянным дверям.

— Королева, вчера вечером доставили... Номера палаты не знаю. Вечером вчера...

Пока девушка в белом халате неторопливо листала регистрационный журнал, Веденеев предусмотрительно вытащил из портфеля объемистый, набитый фруктами целлофановый пакет и еще пакет — с курицей. Все это он держал наготове, мечтая поскорее расстаться со своей ношей.

Девушка, наконец, перестала листать свой журнал, подняла глаза, впервые посмотрела на Веденеева.

— Знаете, вы сейчас в ординаторскую зайдите, там дежурный врач.

— При чем тут дежурный? Мне ведь только передать.

— Все равно. Зайдите. По коридору, вторая дверь. Идите. Я ему позвоню.

— Проходите, пожалуйста,— сказал дежурный врач.

— Мне неловко вас беспокоить из-за пустяка,— начал Веденеев.

— Из-за какого пустяка? Садитесь, пожалуйста.

— Ничего, я на минутку.

— Ясно, вы все же присядьте.

Веденеев уселся на диван, глядя на врача в ожидании. Тот некоторое время хранил молчание. Наконец произнес:

— Дело в том... мне тяжело вам это говорить, но... в общем, ваша передача уже ни к чему...

— Ни к чему — это как понимать?

— Ни к чему,— повторил врач.

— Так,— сказал Веденеев.

— Вы сын?

Веденеев молча кивнул.

— Мы сделали все, что было в наших силах... Даже больше...

— Ясно.

— Но это возраст, понимаете? Дело даже не в травме, хотя и травма свою роль сыграла.

— Возраст,— вздохнул Веденеев.

— Сейчас мы зайдем к главврачу, ознакомитесь с заключением...

— Подождите,— сказал Веденеев.

— Что? — спросил врач.

— Я могу немного посидеть на вашем диване?

— Конечно.

Врач и сам присел рядом с Веденеевым. Он был молод и, видимо, еще не вполне ориентировался в таких ситуациях.

— Все когда-то теряют своих родителей,— сказал он участливо.

— Да,— отозвался Веденеев.

— Вам нехорошо?

— Все в порядке.

— Зина!

Повинуясь жесту, медсестра на мгновение исчезла, чтобы тут же возникнуть с ваткой в руке. Эту смоченную ватку она поднесла к носу Веденеева.

— Ничего страшного, нашатырь.— Врач ловким движением приспустил галстук, расстегнул рубашку на груди Веденеева.— Вы можете прилечь, не стесняйтесь.

— Ничего, спасибо.

— Нет уж, ложитесь-ка! — Врач настойчиво потянул Веденеева за плечи, тот было посопротивлялся, но вдруг обмяк, подчинился.

— Вот так-то. И будете лежать, пока не приобретете человеческий вид...

Помолчали. Веденеев лежал на диване, медсестра Зина застыла над ним с ваткой в протянутой руке, дежурный врач не спускал с него глаз...

— Значит, считаете, травма свою роль сыграла? — спросил Веденеев.

— Безусловно. Вы дышите, не разговаривайте. Вдох-выдох. Полнее, полнее. Вот так...

Веденеев на мгновение прикрыл глаза, потом вдруг резко поднялся, принял сидячее положение.

— Минутку, я все-таки ничего не понимаю... В половине третьего ночи собственноручно набираю номер, женский голос отвечает, что состояние удовлетворительное...

Врач уже собрался ответить, но дверь ординаторской отворилась, заглянул полноватый, лысеющий человек средних лет.

— Меня к вам послали. Королев я, сын.

— Сейчас. Вот как раз с вашим братом мы тут немножко задержались,— сказал врач.— Можете подождать в коридоре.

Королев бросил на «брата» недоуменный взгляд и, видимо, решив, что ослышался, вышел в коридор.

— Ну? Как самочувствие? Вроде бы получше, а?

— Надо идти,— напомнила медсестра.

— Пожалуйста, можете,— сказал Веденееву врач,— теперь можете.

Но Веденеев не двигался, сидел молча. Потом произнес:

— Если не возражаете, я бы еще полежал на вашем диване.

Веденеев шел по длинному узкому коридору. Сводчатый высокий потолок в темных пятнах, по-старинному ясное огромное зеркало, арки, лепные украшения с еще заметной позолотой — когда-то здесь, день за днем,

текла совсем другая жизнь. Сейчас по паркету сновали люди в белых халатах, новая жизнь била ключом. Веденеев повернул латунную изогнутую ручку на двери с надписью «Лаборатория».

— Кого мы видим! Витя! Как ты загорел! — Девушка в халате с подвернутыми рукавами заулыбалась Веденееву.

— Да уж,— вторил ей мужчина. — Появляться среди тружеников в таком курортном виде! У тебя когда там защита?

— Виктор Михайлович, а к нам вы заглянете на минутку?

— А я не знаю, когда защита. Сам хотел бы узнать,— сказал Веденеев.

— Тобой, между прочим, начальство активно интересуется с самого утра.

Веденеев оказался у письменного стола с аккуратно сложенными на краю папками. Это был его стол. Он взглянул на папки и сел.

— Мной? Начальство? По какому поводу?

Никто не знал, по какому поводу, и Веденеев смотрел вопросительно на коллег. Кто-то из них сказал:

— Может, тебя за границу, Виктор?

— В командировку. На полюс.

— Вот это ближе к истине,— усмехнулся Веденеев.

Тут дверь распахнулась, вошли еще четверо сотрудников в белых халатах. Все они были молоды.

— Ребята, кто-нибудь... дайте поскорее закурить... Здравствуй, Витя! — Еще один мужчина, бородач, с невозмутимым видом полез в портфель к Веденееву.

А Виктор опять пожимал руки, улыбался, хлопал по плечам и даже, кажется, не удивился, когда бородач вместо сигарет извлек из портфеля целлофановый пакет с «передачей», торжествуя, продемонстрировал коллегам и первый захрустел яблоком.

Автобус с траурной каймой остановился у кладбищенских ворот. Без спешки, со скорбными лицами вышли родственники и близкие Королевой. Несколько мужчин отделились от общей группы, готовясь принять гроб. Пока шофер открывал заднюю створку, они стояли в ожидании, в мрачной отрешенности. Веденеев с пристрастием взглядывался в их лица... Один был седой, в добротном черном костюме, солидного вида, другой помоложе, в затрапезном пиджачке; в третьем, полноватом, лысеющем, Веденеев узнал посетителя ординаторской, своего «брата»... Был среди них и высокий, однорукий, с пустым рукавом, вложенным в боковой карман, готовый подставить под гроб свое здоровое плечо, были и другие, кого не удалось разглядеть; тот, в черном костюме, солидного вида — он, вероятно, пользовался беспрекословным авторитетом,— сделал знак, и мужчины приблизились к гробу, взялись, потянули на себя, подняли одним махом, взвалили на плечи. Двинулись к кладбищенским воротам, притормозили, пропустили вперед двух женщин со скромным венком. Женщины пристроились во главе процессии, помешкав, шагнули, понесли венок. Одна была изящная, модная, с худым, отрешенным лицом, с сухими, густо подведенными тушью глазами, другая, видно, приходилась ей сестрой, но при заметном сходстве выглядела попроще, каждодневные тяготы и заботы словно отпечатались на ее красном от слез лице.

Веденеев стоял в помещении цветочного магазина, сквозь витрину смотрел, как скрывается в воротах траурная процессия. Потом повернулся к прилавку, вытащил было бумажник, но, поразмыслив, снова спрятал в карман. Цветов покупать он не стал.

Выйдя из магазина, он быстрым шагом прошел сквозь ворота, устремился по кладбищенской аллее. Приблизившись к хвосту процессии, он, впрочем, притормозил, дальше двигался, сохраняя небольшое расстояние. Это расстояние в два десятка метров давало ему удобную независимость: с одной стороны, он, так сказать, инкогнито присутствовал на похоронах, но в то же время вроде бы и не присутствовал... Так он шел в одиночестве медленным, траурным шагом, мимо проплывали то старинный крест, то пышное мраморное надгробие, то скромная дощечка с именем, то свежая могила, усыпанная пожухши-

ми цветами. Шел, изредка поглядывал по сторонам, больше смотрел себе под ноги и не заметил, как шедшая навстречу женщина, бросив на него взгляд, приостановилась, потом двинулась следом, поравнявшись, некоторое время разглядывала... Наконец, спросила:

— Витя? Ты? Я не ошиблась?

Он остановился, долго вглядывался в ее лицо.

— А, привет... Сколько лет, сколько зим! Привет, Светлана. Что ты здесь делаешь?

— А ты?

— Я вот... на похороны,— сказал Виктор.

— Кто-то близкий?

— Да.

— А у меня тут мама похоронена, — сказала Светлана. — Я насчет памятника. Проблема. Ты тут не видел — такой полный не проходил, в защитном плаще?

— В защитном? Нет.

— Ну, как твои дела? — спросила Светлана. — Ты же у нас молодой ученый?

— Вроде того.

— А где твоя борода?

Виктор провел ребром ладони по подбородку.

— Что, женился? Или пошел на повышение?

— И то и другое.

— Смотри-ка ты... А кто твоя жена?

— Ее зовут Наташа.

— Я ее знаю?

— Вряд ли. Она из другого города. Из Львова.

— Уж в Москве не мог найти, — сказала Светлана.

— Не мог.

— А что такой серьезный?

— А я ведь на похоронах, Светлана.

— Да, верно. Но ты всегда был серьезный, как первый ученик.

— Разве? — Виктор с тоской посмотрел вслед удаляющейся процессии.

— У тебя новые друзья?

— Почему ты решила?

— Это, увы, неизбежно, — сказала Светлана. — Ты как биолог должен знать. Обновляются клетки, обновляются люди. А жаль! Да?

Веденеев не успел ответить — Светлана увидела кого-то или что-то вдали, сразу забыла о нем, Викторе, только взмахнула рукой. Там, на дорожке, возник плащ защитного цвета, и Светлана бросилась его догонять.

А Веденеев в свою очередь бросился было догонять процессию, но вскоре остановился в нерешительности. Процессия, казалось, исчезла бесследно, он стоял на перекрестке аллей, там, где еще недавно смутно чернели фигуры идущих за гробом. Помешкав, Веденеев свернул наугад, снова свернул, остановился, снова двинулся.

Дорожка уперлась в разрушенную ограду. Железные прутья словно не выдержали натиска могил, рухнули. За чертой кладбища, в открытом поле, виднелись свежевырытые ямы. Вокруг одной из них толпились люди. Веденеев узнал в них родственников Королевой.

И тогда, уже, казалось, достигнув цели, он вдруг замедлил шаг. И повернул обратно, медленно побрел к выходу.

Он и Наташа сидели за столиком в полупустом ресторане.

— А вкусно, смотри.

— Ты такой голодный?

— Аппетит. Нагулял на свежем воздухе.

— Это где же?

Виктор промолчал.

— А, кстати, где ты был, правда? — спросила Наташа. — Я ведь звонила на работу. Защита у тебя двадцать первого октября, ты знаешь это?

— Положи мне еще салату. Спасибо. Мы очень славно сидим, да? Я тебя эксплуатирую, какой-то приступ обжорства...

— Ну и хорошо. Не стесняйся. Люблю смотреть, как ты ешь.

— А я не стесняюсь.

Наташа смотрела на него с какой-то материнской нежностью.

Он поднял бокал.

— Выпьем. Знаешь, за что? За упокой ее души.

— Чьей?

— Ее. — Виктор смотрел на жену. — Королевой Анны Егоровны. Той, которую я отправил на тот свет.

И он выпил. Наташа замерла с бокалом в руке. До нее постепенно доходил смысл сказанного.

— Неужели? — прошептала она.

Веденеев снова приступил к еде. Ел медленно, жевал тщательно.

— Что же ты молчал... И когда это случилось, почему?

— Еще в ту ночь, в первую. Она даже не успела прочесть нашу записку. И попробовать инжир.

— Как? Не понимаю! Так ты, выходит, знал?

Веденеев кивнул, не прерывая трапезы.

Наташа долго смотрела на него, соображая.

— И что же теперь будет?

— Я не знаю.

— Суд? — сказала Наташа и ответила самой себе: — Суд. — И опять посмотрела на мужа. — Ты с ума сошел, перестань есть!..

Виктор покорно отложил вилку.

— Ты понимаешь, что может быть? — сказала Наташа. — Понимаешь ты или нет? Это же все меняет... Вот с этой минуты!

— С какой минуты? — спросил вяло Виктор.

— Надо же что-то делать... какие-то шаги... Это тюрьма, понимаешь ты или нет?

Подошел официант.

— Можно убрать?

— Да, — кивнула Наташа.

— Кофе?

— Да-да, кофе. — Наташа продолжала в ужасе смотреть на Веденеева. — Так что же делать?

— Я не знаю.

— Ты кому-нибудь говорил в институте?

— Нет, зачем?

— Но это же все летит, ты понимаешь? Все! Ты отдаешь себе отчет?

— Давай выпьем, — сказал Веденеев.

— Нет, он с ума сошел! — почти вскричала Наташа, и на глазах ее показались слезы. — С ума сошел! — Она достала из сумки платочек. — Что это я раскричалась? — спросила она вдруг. — Зачем это я? А все ты! Давай! — Она протянула руку с бокалом.

Выпили.

— Поцелуй меня, — сказала Наташа.

— Сейчас?

— Да. Немедленно.

...Теперь они стояли на улице перед будкой автомата, только что освободившегося. Наташа рылась в сумке и говорила:

— Может, хоть посоветует что-нибудь. Мы же ничего не теряем.

— Ну что, нашла?

— Нет. А как его фамилия?

— Его фамилия Никитин. Посмотри на «Н».

— Да нет, я не записывала. Он же мне карточку сунул, я тебе объясняю.

— Ну и где же она?

— Вот где она... — Наташа вытаскивала из сумки и протягивала Виктору какие-то бумажки, затем зеркальце, помаду, платок.

— Ну? — спросил Виктор, впервые выказав нетерпение. — Где же? Открой книжку, посмотри.

— Да нет в книжке. Я смотрела.

— А это что?

— Это рецепт. Ты знаешь, я могла по ошибке выкинуть.

— Как выкинуть?

— Погоди, ты только не торопи меня. Стоишь над душой... — Наташа снова раскрыла сумку. — Я же не знала, что он может пригодиться.

— Не знала, не знала! — Виктор вдруг отдал ей обратно расческу, помаду, все, что держал в руках. — Ищи где хочешь! Твоя вечная безалаберность! — И тут только заметил, что Наташа, глядя на него, еле сдерживает смех. — По-моему, нет никаких причин для веселья!

— Вот телефон, — сказала Наташа и протянула карточку. — Звони.

— Кто, я?

— А кто же?

— А может, ты с ним поговоришь? — вдруг растерянно предложил Виктор.

— Альбина, как там чайник? Не распаялся?

— Распаялся!

— Вот только на «ты» мы или на «вы», я не помню? — спросил Никитин.

— Ну, раз встал вопрос, давайте на «ты», — улыбнулся Веденеев.

— А что, Виктор, пока погода, последние деньки, не махнуть ли нам? Куда-нибудь километров за сто, а? Заведем моторы, посадим жен...

— Нет-нет, пожалуйста, не надо ничего заводить, поедем нормально, на электричке, — сказала Наташа.

— Вы думаете? — удивился Никитин.

— У нас машина не в порядке, — сказала Наташа. — И потом я с некоторых пор боюсь машин.

— Что-нибудь случилось?

— Нет... Ну, в общем, наш приятель, довольно близкий, ехал вот так, а ему человек под колеса... Старушка...

— Да, неприятно, — сказал Никитин.

Альбина разливала чай.

— У вас нет дачи? — спросил Никитин. — А впрочем, вы еще молодые. Ты какой наукой-то занимаешься?

— Биологией, — сказал Виктор.

— Интересно. Мечтал в детстве.

— Генная инженерия.

— Совсем здорово. Ну и как? Удается что-нибудь сконструировать? Какого-нибудь искусственного гения?

— Сейчас как раз молодые увлекаются дачами, — сообщила Альбина. — Вообще все помолодело. Даже старость помолодела.

— Вы давно работаете в юриспруденции? — спросил Виктор.

— Всю жизнь.

— И кто же вы?

— Был адвокатом, был следователем, Шерлоком Холмсом, вы правильно сказали. А теперь я прокурор.

— Кто? Вы? — удивилась Наташа.

— А что? Не похож? — засмеялся Никитин.

— Я просто никогда не видела прокурора, — сказала Наташа.

— Приходите. Вход свободный. Были когда-нибудь в суде?

— Бог миловал.

— Что, ни разу?

— И вам не страшно, когда вы, например... ну, что вы там делаете?

— Поддерживаю обвинение... Да нет, не страшно. Я понимаю вас, Наташа, но, знаете, преступники большей частью плохие люди. Честное слово. А те, кто от них страдает, чаще всего хорошие. Вот мы с вами — страдаем.

— Но бывает, что... ну как вам сказать...

— Вы хотите поговорить со мной на темы моей профессии? — спросил, поглядев на нее, Никитин.

— Да нет, не обязательно. Но вот как раз с моим приятелем, — сказала Наташа. — Ну, с этим, который сбил...

— Давай о чем-нибудь другом, — предложил Виктор.

— Нет, мне просто интересно — вот если такой случай. Человек сам — под колеса. Водитель абсолютно не виноват, ничего не нарушал... Кто же тут страдает?

— Наташенька, миленькая, это же на пальцах не решается, — сказал серьезно Никитин. — Есть масса подробностей. Следствие... Нарушал — не нарушал. Исправность машины, тысяча всяких вещей. А что вас так волнует? Если это близкий ваш знакомый, посоветуйте ему взять адвоката.

— Да, конечно, — сказал Виктор. — Извините нам нашу назойливость. Но мы с Наташей, честно говоря, взволнованы. Это просто как несчастный случай. Ехал человек, абсолютно трезвый, на нормальной скорости...

— А что с потерпевшим? — спросил Никитин.

— Она умерла.

— Тут же?

— Нет, не тут же.

— М-да. — Никитин почему-то взглянул на Альбину. — Опять же масса сложных вопросов. Тут все имеет значение.

— И возраст пострадавшего?

— Потерпевшего, — поправил Никитин. — Да. А как же. Если вы говорите — старушка, и она шла, не глядя...

— Вот именно не глядя, — сказала Наташа. — Из-за кустов. И вообще впечатление, что она слепая.

— А это устанавливается экспертизой.

— Но это важный момент...

— Конечно. А в общем, не завидую вашему приятелю.

— Чай остыл, подогреть? — сказала Альбина. — Почему никто не берет пирожные?

— И давайте-ка, действительно, поговорим о чем-нибудь интересном, — предложил Веденеев. — Жалко, ей-богу, убивать вечер...

Но его словно и не слышали.

— Игорь не сможет вам помочь, — вдруг напрямик сказала Альбина. — Должность не позволяет ему вникать в такие дела, где знакомые. Ведь это вы, правильно? С вами случилось? Ну, я так и подумала. Я вам дам телефон хорошего адвоката, это будет самое лучшее. А Игорь не сможет.

— А мы и не рассчитывали, — сказала Наташа. — Мы ведь так просто зашли, вспомнить наши хорошие деньки...

— Вот и прекрасно, — сказала Альбина. — Пейте же, он опять стынет.

— Тебя уже вызывали? — спросил вдруг Никитин.

— Нет. А что, должны вызвать?

— А как же. Должны.

— И могут что... взять под стражу?

— Не думаю. Это зависит от следователя.

Наступила пауза. Вдруг не о чем стало говорить.

— Заведи какую-нибудь музыку, что ли, — сказал жене Никитин.

— Сейчас, — сказала Альбина.

Теперь они сидели молча вчетвером, и громкий джаз не давал им разговаривать. Потом раздался телефонный звонок. Никитин снял трубку, взял в руки аппарат, собираясь выйти из комнаты. Посмотрел на гостей, сказал, прикрыв рукой микрофон:

— Вот что. Чтобы нам закончить эту тему. Тут, вероятно, главный вопрос — видела или не видела? То есть, короче говоря, зрение потерпевшей. Это устанавливается довольно просто. Если зрение плохое, это может стать решающим фактором. При том, что машина исправна и водитель находился в нормальном состоянии. Вот это обязательно надо иметь в виду. И характеристику, конечно. С места работы.

Он все еще держал трубку в руке, и Виктор сказал быстро:

— Не хотелось бы посвящать всех в эти дела.

— Да уж придется, — сказал, посмотрев на него, Никитин и ушел с телефоном в другую комнату.

— Перед тем, как сойти с бордюра, она посмотрела в мою сторону. Повернула голову и посмотрела. И пошла!

— Посмотрела на вас, все правильно. Вы уже показывали об этом, зафиксировано в протоколе.

— Но я хочу заострить ваше внимание. Это слишком важный момент, понимаете?

— Безусловно, важный.

— Посмотрела, должна была видеть. И не видела!

— И не видела, вполне возможно.

— Вы соглашаетесь, а сами, по-моему, исключаете такую возможность, — сказал Веденеев. — По крайней мере, недооцениваете.

Женщина в синей униформе с ромбиком на лацкане пиджака, миловидная, молодая, примерно одного с ним, Веденеевым, возраста, смотрела с легким удивлением.

— Вам не кажется, что разговор наш проходит, так сказать, в одностороннем порядке? Кто кого допрашивает?

— Да, вы правы.

— И не надо так волноваться.

— Постараюсь. Хотя это естественно в моем положении.

— Да, наверно. — Она кивнула, как ему показалось, понимающе и даже сочувственно. — Хорошо, продолжим. Итак, вы знали, что скорость на данном участке магистрали ограничена? Знак видели?

— Ну, еще бы! На данном участке... Там же всегда инспектор, давно всем известно. Едешь и наперед знаешь — сейчас из кустов жезл выкинет...

— Увидели знак и снизили скорость?

— Ну да.

— Отвечайте, пожалуйста, подробно. Снизили скорость до сорока километров в час? Или не снизили?

Веденеев пожал плечами, произнес со вздохом:

— Снизил скорость до сорока километров в час.

— Вы это категорически утверждаете?

— Категорически.

— Хорошо. — Женщина в униформе склонилась над столом, что-то сосредоточенно писала, делала пометки. Потом протянула Веденееву лист протокола. — Вот. Прочтите и подпишите.

Веденеев взял лист, подписал, не глядя.

— Как я понимаю, на сегодня все?

— Почти. — Следователь отложила в сторону папку «дела», снова повернулась к Веденееву, глядя на него с доброжелательным вниманием. — Теперь что касается потерпевшей... видела или не видела.

— Я могу закурить?

— Да, пожалуйста. Вот пепельница. Конечно, вполне вероятно, что она не увидела ваш автомобиль из-за слабого зрения. Может быть, даже утраченного в значительной степени... Но это пока не подтверждается, мы посылали запрос в поликлинику, но там нет никаких данных.

— Нет никаких?

— Нет, — сказала женщина. — Но никто не собирается на этом ставить точку... Наоборот. Мы привлекаем в качестве свидетелей ее родственников, близких, тех, кто жил рядом...

— Ясно, спасибо.

Следователь кивнула ему, как бы подводя черту под их разговором, снова придвинула «дело», раскрыла папку. Веденеев молча курил, смотрел на нее. Потом сказал:

— Но вы-то понимаете, что все это как гром среди ясного неба? Несчастье. Со мной случилось несчастье. Свалилось на голову.

— Понимаю.

— Но почему же именно на мою голову, а? Ведь то же самое могло произойти с кем угодно. Правильно? С иксом, с игреком, с Николаем, с Петром, с любым! С вашим мужем! Никто ведь не застрахован.

— С моим мужем? Что вы, не дай бог! Он у меня тоже автомобилист...

Женщина оживилась, отложила шариковый карандаш.

— Вы говорите, на «Азербайджане» плавали? — спросила она. — Мы ведь тоже совершали круиз... Два года назад. Только на «Абхазии».

— Вот видите, — сказал Веденеев. — Купались, загорали, катались в Батуми на извозчиках, правильно? Строили всякие планы... А потом вдруг — раз! — и со своей вершины в пропасть! Все поломалось в один момент! Так если по-человечески: за что?

— Ну, подождите, подождите. Вы еще не в пропасти.

— Разве? Вы меня обнадеживаете.

— Ну, не знаю.

— Во всяком случае, я рад, что меч именно в ваших руках.

— Какой меч?

— Ну, этот, который повис надо мной, дамоклов.

Она рассмеялась, поднялась из-за стола. Встал и Веденеев.

— Я могу идти? — спросил он.

— Минутку, — сказала она, вышла в коридор и тут же снова появилась. Следом вошел парень в джинсовой куртке с круглой коротко остриженной головой. Он бросил на Веденеева беглый взгляд, вежливо кивнул. — Садитесь, Кобозев, — пригласила следователь и сама заняла свое место за столом.

Пока она раскладывала на столе бумаги, Веденеев вглядывался в лицо парня, оно показалось ему знакомым. Но Кобозев упорно отводил глаза, смотрел в сторону.

— ...Итак, свидетель Кобозев, как вы уже показывали, двадцать шестого августа, примерно в девятнадцать часов десять минут вы следовали по магистрали на автомашине марки «Волга»... Миновав перекресток, уже в зоне ограничения скорости, вы, двигаясь вплотную к газону, нагнали автомобиль марки «Жигули»...

Водитель черной «Волги», а это был он, возразил:

— Ну как — нагнал? Мы ж еще раньше начали. Вроде как состязание... Сначала — я его, потом он, культурно, надо сказать, обошел, на светофоре подловил...

— В данном случае следствие интересует только зона ограничения скорости, то есть участок, который начинается после светофора... Что вы можете сказать о скорости движения шедшей перед вами машины «Жигули»?

— Ну как сказать... Скорости особой не было, примерно под пятьдесят, не больше.

— Значит, под пятьдесят? Примерно или точно?

— Точно. Я ж за ним вплотную шел, думал, обойду. Смотрю на спидометр — сорок пять — пятьдесят, сорок пять — пятьдесят... Нет, точно. Мы оба знак по боку, увлеклись...

Веденеев не выдержал:

— Слушайте, я не знаю и знать не хочу, чем вы там увлеклись, каким состязанием! Вы меня обогнали, верно? И я о вас забыл! И, пожалуйста, говорите от своего имени... «Увлеклись»!

Женщина в униформе посмотрела на него, произнесла с легким раздражением:

— Вы, Веденеев, садитесь и не перебивайте. И хватит курить. Здесь очная ставка, а не молодежное кафе! — и снова обратилась к Кобозеву: — А в момент наезда? Тоже — сорок пять — пятьдесят.

— А как же. Я ж до последней минуты за ним, как тень. Он когда тормознул, так я чуть в него не влетел, еле вывернул!

Следователь кивнула, некоторое время сосредоточенно записывала показания в протокол. Спросила, не поднимая головы:

— Есть ли вопросы к свидетелю?

— Вопросов нет, — сказал Веденеев. — Но я думаю, стоит проверить исправность спидометра «Волги».

— Такая проверка уже произведена. Спидометр «Волги» абсолютно исправен. Впрочем, как и ваш спидометр.

— Да?

— Да.

Следователь еще раз посмотрела на Веденеева, но взгляд ее ничего не выражал.

— Вы свободны, Кобозев. Спасибо. Ознакомьтесь с протоколом и распишитесь. И вы распишитесь, Веденеев.

Кобозев подошел к столу, поставил лихую подпись и с достоинством человека, выполнившего свой долг, удалился. Вслед за Кобозевым к столу подошел и Виктор и тоже расписался.

— Я могу идти?

— Пожалуйста. Идите. — Веденеев двинулся уже к дверям, но женщина остановила его: — Минутку, минутку. Распишитесь вот здесь.

— Я уже расписался.

— Нет, не в протоколе. Вот здесь. Ознакомьтесь, пожалуйста. Это подписка о невыезде.

Веденеев возвратился, расписался одним росчерком на протянутой бумаге.

Он стоял у стола, смотрел на миловидную женщину в синей униформе. Стоял и смотрел. А она все писала и писала... И, кажется, уже позабыла о Веденееве...

— Что? — спросила она наконец и взглянула на него без всякого интереса.

— Я расписался. Вот.

— Хорошо. Идите. — Она снова склонилась над бумагами.

Когда Веденеев вышел на улицу, он увидел у входа знакомую черную «Волгу» и ее водителя, в ожидании облокотившегося на раскрытую дверцу.

— Давай я тебя отвезу. Садись, — предложил Кобозев.

— Куда?

— Куда скажешь.

— Не надо, я сам, — сказал Веденеев, вышел на проезжую часть, стал поджидать такси.

— Долго простоишь. Поехали, пока хозяин обедает.

Веденеев постоял еще мгновение, решился:

— Ну поехали.

В машине Кобозев спросил:

— Далеко?

— На Плющиху.

— Сделаем.

Ехали молча. Кобозев то и дело поглядывал на своего пассажира.

— Включим музычку?

— Давай музычку.

— Ты чего такой напряженный? Портфельчик-то брось назад, неудобно на весу держать.

— Ты меня посадил, парень, — сказал Веденеев.

— Думаешь?

Кобозев включил приемник, донеслась музыка, голос певицы.

— Так мы сейчас все переиграем! А чего? Вернемся и все по новой... Может, я на тебя наговорил, так?

— Может быть.

— Ну вот. А теперь, значит — правду! Мол, в пределах нормы, никакого превышения... Ну, я торможу, — сказал Кобозев, но не затормозил, продолжал ехать со своей обычной скоростью, быстро. — Но она тоже будь здоров, баба не дура, видишь, все проверила.

— Проверила.

— Я ж ей сразу про скорость ляпнул. Теперь уж никуда не денешься... — Кобозев вздохнул, прибавил в приемнике громкость. — Ты тоже... проще смотри. Ну, влип и влип, ладно. Может, еще выкрутишься, а нет — отсидишь, делов-то! Много тебе не дадут, а если общий режим, так и совсем несмертельно. Вон дружок вернулся, рассказывает. Всего, говорит, Алексея Максимовича прочитал, от корки до корки. Библиотека, кинофильмы крутят. Нет, обстановка культурная... А потом условно-досрочно — раздели на три, третья часть как раз твоя, такая арифметика. И получается — без году неделя...

— Да. Заманчиво. Просто дом отдыха. Я подумаю... Тем более путевку ты мне уже оформил, спасибо. Подумаю, — повторил Веденеев. — Все. Приехали.

Они остановились у дома с колоннами. Это был институт, где работал Виктор.

Секретарша кивнула Виктору на дверь, и он очутился в уютном, не без изящества обставленном директорском кабинете, прошел к столу, сел на предложенный ему стул и приготовился слушать.

Директор института, Андрей Васильевич, шестидесятилетний профессор, сидел за столом, удобно расположившись в кресле, и читал книгу.

— Здравствуйте, Витя. А где вы так загорели? — Он отложил книгу и стал смотреть на Веденеева. — Слушайте, а зачем я вас вызывал?

— Ей-богу, не знаю, Андрей Васильевич.

— Ну-ка, напомните мне.

— Не могу вам напомнить. Не знаю.

— Вы собирались в Таллин на симпозиум?

— Да нет, не собирался.

— Правильно. Вспомнил! — обрадовался Андрей Васильевич. — Вы не собирались, а мы-то как раз хотим вас послать. Вот такие дела. — И Андрей Васильевич опять взялся за книгу, показывая, что тема исчерпана.

Поскольку Веденеев все еще сидел, он поднял на него глаза, посмотрел выжидающе и добавил:

— Это, собственно говоря, пять дней. Два дня пленарных, три дня по секциям, и в пятницу можете обратно.

— Хорошо, — сказал Веденеев.

— Хорошо или плохо? — спросил, уловив его тон, Андрей Васильевич.

— Мне бы, честно говоря, не хотелось сейчас никуда выезжать, — произнес, наконец, Виктор.

— Почему?

— Есть причины, Андрей Васильевич... Ну прежде всего моя защита...

— А что защита? Как раз полезно. Перед защитой. Проветришься.

— Я бы хотел наоборот — сосредоточиться.

— Ну, сосредоточишься, — сказал Андрей Васильевич, и Веденеев понял, что вопрос решен.

Таллин был виден в окно. Узкие улицы музейной старины, черепица крыш, готические башни. А здесь, в зале, была сама современность: за длинным столом с флажками, с транзисторами и наушниками расположились участники симпозиума, в прозрачных будках трудились переводчики, разноязыкая речь сливалась в мерный гул. Две официантки с чашечками кофе на подносах двигались навстречу друг другу вдоль нескончаемого стола. Вот одна из них поставила чашечку перед румяным немцем в клетчатом пиджаке, еще шаг — и чашечка перед бородатым негром, перед седой изящной француженкой, перед не похожим

на ученого, спортивного вида американцем. Еще шаг — и человек лет тридцати с задумчивым, отрешенным лицом взял протянутую ему чашечку, поблагодарил, отставил.

Потом Виктор Веденеев вспомнил про чашечку, пригубил. Его сосед и коллега, бородатый Валера, придвинул к нему тем временем листок из блокнота, где черным фломастером было начертано: «Какие планы на вечер?»

Виктор взял фломастер и поставил внизу свой вопросительный знак, что означало, очевидно, отсутствие планов.

«Нас приглашают» — написал Валера.

Виктор кивнул безразлично.

«В варьете» — добавил Валера с тремя восклицательными знаками.

Виктор автоматически добавил еще один восклицательный знак.

В это время председательствующий объявил перерыв, сразу стало шумно, у всех оказались знакомые. Кто-то тронул Виктора за плечо, он обернулся, увидел румяного немца, кивнул ему, поднялся, и они, взявшись под руку, двинулись вместе.

...Потом они шли по узкой кривой улочке. Группа растянулась от угла до угла, и девушка-гид поджидала отставших. Веденеев говорил по-немецки, слушал, кивал. За улочкой открылась мощенная булыжником площадь — аптека, ресторан, ратуша.

Здесь было много народа — кроме их группы еще экскурсанты, толпы текли по площади. Виктор потерял немца, зато встретил Валеру в обществе двух эстонок, не имевших, по-видимому, прямого отношения к наукам.

— Знакомьтесь, — сказал Валера. — Это Хейли и Тамара, а это Виктор.

— Очень приятно, — сказал Виктор.

— Вы у нас впервые? — спросили девушки поющими голосами.

— Да. — Виктор продолжал оглядывать площадь. — Тут ведь где-то близко вокзал?

— У нас все близко, — сказали девушки. — Вот видите вывеску: «Пять минут»?

— Это что?

— Это закусочная — «Пять минут». А там дальше...

— Что дальше?

— Вокзал...

Гиду наконец удалось всех собрать. Ученые сгрудились тесной группой, готовые слушать объяснения. И тут Виктор сказал, тронув за руку Валеру:

— Знаешь, мне, наверное, придется уехать.

— Как? — не понял Валера. — Ты что?

— Там, в номере, мой портфель, — продолжал Виктор. — Если я не успею, ты захватишь. И бритва там в ящике, где зеркало. Не забудешь?

Валера смотрел на него, вытаращив глаза.

— Ничего не понимаю. Ты что, серьезно?..

— Да, — сказал Виктор. И тихонько за спинами стал пробираться к переулку.

Была закусочная «Пять минут», за ней еще улочка и — неожиданно просторная вокзальная площадь.

На следующее утро он был в Москве.

Он сидел на скамейке в сквере напротив здания школы. Была тишина, время урока, потом — сразу — трель звонка, перемена, топот по лестницам, слышный даже здесь, смех, визг, голоса. Потом распахнулись двери, и весь этот шум вывалился на улицу. Девчонки в форменных платьицах, мальчишки в аккуратных костюмчиках начала учебного года неслись, как очумелые, догоняя друг друга.

Виктор с трудом остановил одну из девчонок, и тогда подошли еще две.

— Девочки, кто-нибудь сбегайте, попросите Наталью Евгеньевну.

— Биологичку?

— Вот-вот, биологичку.

Девочки поглядели на него с женским любопытством и отправились выполнять поручение.

Появилась Наташа. Она вышла из дверей, остановилась, озираясь по сторонам, наконец, увидела мужа.

— Это ты? — лицо ее сразу стало испуганным.

Он поднялся ей навстречу.

— Что случилось?

— Ничего. Ты свободна?

— Сейчас освобожусь. — Она смотрела на него и ждала объяснений.

— Во-первых, я не выдержал, — сказал

Виктор. — Во-вторых, как-никак подписка о невыезде...

— Понятно.

— В-третьих, мог я просто соскучиться по моей жене?..

...Теперь они шли вдвоем по улице. Сентябрь устилал дорогу листьями. В руке у Виктора был Наташин портфель, другой рукой он держал ее за локоть.

— Купим что-нибудь на обед, дома пусто, я ведь тебя не ждала...

— Давай.

— Ты что? Закурил? — Наташа с удивлением посмотрела на пачку в его руках.

Остановились. Виктор долго возился со спичками. Пошли дальше.

— Ну хорошо. Что же ты намерен делать?— спросила Наташа.

Он не ответил.

— Я тут вчера созвонилась с адвокатом, — сказала Наташа.

— Молодец.

— Если нет в поликлинике никаких данных, тогда только показания родственников... Он советует к ним пойти.

— Пойти — и что?

Вопрос был некстати. Наташа опять с удивлением посмотрела на мужа.

— Витя, ты мне не нравишься. Надо взять себя в руки.

— Сейчас займемся, — сказал Виктор.

— И этот твой приезд. И эти сигареты. Что такое? Ты собираешься жить дальше? Защищать диссертацию?

— Ага, — сказал Виктор и посмотрел на нее. — А ты уверена... что там нужны кандидаты наук?

— Где?

— Там, — показал Виктор.

Они лежали рядом в темноте.

— Этот твой черный юмор... странно... И вообще твое настроение... — говорила Наташа.— Неужели надо сдаваться при первом же ударе?.. Тебе не за что бороться в этой жизни? А?

Он молчал.

— Я тебя не узнаю, — сказала Наташа. — Это не ты. Это не ты, нет! — повторила она. — Два года твою работу мурыжили — ты не сдавался. Вспомни. Хоть что-нибудь в этой жизни шло тебе в руки само? Ты боролся. Ты отстаивал себя. Ты отбивал меня. Ты меня отбил у мужа, ты делал все, что хотел, и все, что наметил, и это был ты — удачливый неудачник. Виктор, помнишь такое прозвище?

Он усмехнулся в темноте.

Наташа придвинулась к нему, обняла.

— Мне страшно, Витя.

— Ну, что ты, что ты...

— Вдруг сейчас стало страшно.

— Что за глупости.

— Глупости? Правда?

— Конечно. Спи. Ну, закрой глаза.

— Хорошо. Сейчас.

Они поднимались по лестнице незнакомого дома.

— Ну-ка, посмотри на меня, — сказала Наташа.

— Зачем?

— Посмотри.

Виктор посмотрел. Наташа осталась недовольна:

— У тебя должно быть другое лицо.

— Какое?

— Более уверенное.

— У меня уверенное, — сказал Виктор, остановившись перед дверью. — Звони.

...Послышались торопливые шаги, щелкнул замок.

— Здравствуйте, — сказал Веденеев. — Мы к вам.

Перед ним стояла полноватая, молодая еще женщина в домашнем платье, в фартуке. Из-за ее спины выглянул мальчуган лет шести.

— К нам? Проходите. Вы агитаторы?

Мальчик сорвался с места и с радостным воплем устремился по коридору. Веденеев хотел было возразить, но только промычал что-то неразборчиво: женщина уже двинулась по коридору вслед за мальчиком. Обернулась, пригласила:

— Да проходите вы, не на пороге же стоять! Проходите!

— Проходите, проходите! — вторил ей мужской голос из недр квартиры. — Сюда!

Они вошли в комнату. За накрытым обеденным столом сидели люди. Веденеев сразу узнал и однорукого мужчину с худым усталым лицом, и модную девушку с густо подведенными тушью глазами, и солидного гражданина в добротном костюме... Они сидели, поглощенные трапезой, позвякивая приборами, окружая стол той же единой, сплоченной стайкой, какой еще недавно окружали гроб своей родственницы. Все трое повернули головы.

— Агитаторы, — еще раз пояснила та, что встретила Веденеева в дверях.

— Милости просим. Садитесь, посидите, — пригласил солидный мужчина.

Женщина в домашнем платье и фартуке — она была здесь хозяйкой — подвинула стулья, гости по инерции сели. После недолгой заминки Веденеев сказал:

— Спасибо. Но мы не агитаторы.

— Нет?

— Нет.

— А я подумала — агитаторы, — сказала хозяйка. — Сейчас как раз по квартирам ходят...

— Кто же вы тогда? — удивился солидный мужчина.

— Мы... Как вам сказать... — Веденеев с трудом подбирал слова. — Это моя жена, Наташа, — он изобразил на лице улыбку, — а я... в общем, я тот самый... Ну, водитель «Жигулей»...

— Водитель «Жигулей»?

— Да. Который сбил.

Родственники застыли в изумлении. До них постепенно доходил смысл сказанного... Повисла долгая, тяжелая пауза. Наташа первой нарушила тишину:

— Мы пришли, чтобы сказать вам... Чтобы выразить наши чувства... Нам нелегко было решиться переступить порог вашего дома, но мы сочли необходимым...

Тут дверь смежной комнаты отворилась, появился лысоватый человек в пижаме с заспанным лицом. Веденеев без труда узнал в нем Королева, сына потерпевшей, своего «брата», заглянувшего некогда в ординаторскую...

— Здравствуйте, — сказал «брат» и опустился на стул рядом с остальными.

Наташа выдержала паузу.

— Мы сомневались — идти или не идти... Знали, боль еще свежа... и любой человек на нашем месте... В общем, вы понимаете... Вернее, мы понимаем... одним словом, что вы не можете испытывать к нам никаких добрых чувств, — сказала Наташа, — и все же мы подумали: будет лучше, если мы придем и вместе с вами обсудим сложившуюся ситуацию...

— Ситуацию? — удивился Однорукий.

— Да, именно.

— Но я не вижу никакой ситуации. Был человек, и его не стало. По-моему, вся ситуация.

— Да нет, не так просто, — заговорил наконец и Веденеев. — Ведь вы, наверное, знаете: ведется следствие, и не все вопросы достаточно ясны...

— Не все вопросы? — повторил Солидный.

— Не все, — сказал, сохраняя твердость, Виктор.

— А какие не ясны? Например?

— Ну, это связано с личностью Анны Егоровны.

— Вот как? Интересно, — сказал Однорукий, и сидевшие за столом переглянулись.

— Вы знаете, очень трудно разговаривать, поймите нас, — продолжал Виктор. — Но речь идет прежде всего об установлении истины, и вы должны это правильно понять. Есть вопросы, на которые никто не ответит, кроме вас, знавших ее...

— Ну-ну? — сказал Однорукий.

— Как у нее было со зрением? — осторожно спросила Наташа.

— А-а, — сказал Однорукий. — Понял. Вас интересует зрение. То есть не была ли она слепая. Нет, не была.

— Никто не говорит о полной слепоте, — мягко возразила Наташа.

— А я думаю: куда они клонят, эти наши гости! — усмехнулся «брат» Королев. — Вот оно что!

— Не была слепой. Устраивает вас? — сказал Однорукий.

— Не устраивает, — засмеялся «брат». — Им нужна слепая, не понял, что ли?

— Простите, — сказал Виктор. — Мы пришли не для того, чтобы спорить с вами или выслушивать ваши упреки... Хотя, впрочем, я готов выслушать все, что я заслужил с вашей стороны. Пожалуйста, если это нужно...

— А что вы, собственно, хотите? — спросил Солидный.

— Да выкрутиться, выкрутиться он хочет! — сказала, глядя прямо на Веденеева, модная девушка.

— Да нет, никто не собирается выкручиваться, — возразил Виктор. — Выслушайте меня. Мы ни в коем случае не хотим вас к чему-то там склонять или вытягивать какие-то показания, упаси бог. Речь идет только о правде, помогите нам ее выяснить, больше ни о чем я вас не прошу.

— Не просишь? — сказал «брат» Королев. — Вот как? А какая ж тебе нужна правда? Которая бы тебя освободила, что ли?

— Вы опять не поняли, — произнес терпеливо Виктор.

— Да, братцы, нервы у вас стальные, — заметил вдруг Однорукий.

— Из чего вы делаете такой вывод? — спросила Наташа.

— Ну как же, — сказал Однорукий. — Убили человека и идете узнавать, какое у него было зрение, и вообще, нет ли тут какой зацепки, для вас благоприятной. Может, как-нибудь еще оправдаетесь с нашей помощью, а?

— Я не убивал, — сказал Виктор. — И не собираюсь оправдываться...

— А зачем же вы пришли? — сказал Солидный. — С какой, собственно, целью?

Наступила пауза. В комнату ворвался мальчик, вскочил на колени к Королеву, посидел, украдкой разглядывая гостей. Они встретились с Виктором глазами, некоторое время смотрели друг на друга, мальчик смутился, слез с колен. Хозяйка взяла его за руку, увела, тут же вернулась. Произнесла со вздохом:

— А вообще, что и говорить, зрение у нее плохое было. И на улицу-то не любила выходить. Прямо как чувствовала...

Все с удивлением посмотрели на нее.

— Чувствовала, что сидит на своих «Жигулях» вот этот роскошный молодой человек, который в один прекрасный день не успеет затормозить вовремя, — сказал, рассматривая Веденеева, Однорукий. — Мало ли там шастает по улицам старушек! Тем более с плохим зрением. Сами так и лезут ему под колеса!

— У вас нет машины? — спросила Наташа.

— Есть. Такая большая, знаешь. Фургон. Называется «черный ворон», — сказал за Однорукого «брат».

— Вы очень агрессивны, — заметила Наташа.

— Да? Может быть. И я твоего мужа посажу, можешь не сомневаться.

— За что? — спросил Веденеев.

Королев-«брат» на мгновение задумался.

— А за то, что больно разъездились, вот за что! Теперь ножками, ножками походишь!

— Ты это зря, Виктор, — обратилась к «брату» хозяйка. — Что он тебе, сделал-то? Видишь, волнуется человек... За что ты его?

— А за то, что у меня «Жигули», — сказал Веденеев, поднявшись и поднимая Наташу.

— Нет, не за это, — сказал Солидный. — А за то, что вы не умеете управлять машиной. За то, что человека лишили жизни, а теперь вот пришли и выкручиваетесь.

— Да он и так выкрутится, что ты! — усмехнулся Однорукий. — Выкрутишься, не сомневайся, — «ободрил» он Веденеева. — Не здесь найдешь, так еще где-нибудь. Поищи, поищи. Только сюда не ходи, здесь тебе ничего не обломится. А то еще влетишь в историю. Попытка оказать давление. За это тоже по головке не гладят. Вот нас тут сколько — свидетелей!

— Вижу, — сказал Веденеев.

— А видишь, так и катись отсюда, — спокойно произнес «брат». — Катись, катись, не останавливайся... Машину еще не продал?

Это было сказано уже вслед Веденееву и Наташе.

Пока спускались по лестнице, не проронили ни слова. Вышли из подъезда, стали молча пе-

ресекать двор. И здесь Виктор вдруг громко рассмеялся:

— Ну, ты была хороша! — и посмотрел с кривой усмешкой.

— Но и ты был хорош, — не осталась в долгу Наташа.

У ворот стояла машина — тоже «Жигули». Сидевший в ней мужчина лет пятидесяти отложил газету и стал смотреть на Веденеевых. Он ждал их. Это был адвокат.

— Ну? Как? — спросил он бодро, обернувшись к ним. Виктор и Наташа усаживались на заднее сиденье.

Ответа не последовало, он продолжал смотреть. Наташа сказала:

— Поедемте отсюда.

— Это вы правы. — Адвокат включил скорость, отъехал, на углу остановился. — Ну? Слушаю вас. Что? Какие новости?

— Никаких новостей, — сказал Виктор.

— В таком случае это тоже новости... — Адвокат опять обернулся и смотрел. — Они что, встретили вас не вполне гостеприимно? Но это можно было ожидать, это нормально, я вас предупреждал. А по существу?

Виктор не ответил. Наташа тоже хранила молчание.

— Мне нужны очки, — невозмутимо продолжал адвокат. — Очки, которыми она пользовалась. Больше ничего. Именно сейчас, немедленно, на стадии обвинительного заключения...

— Нет очков, — сказал Виктор.

— Этого не может быть, — сказал адвокат. — Очки для чтения, очки для улицы — что-нибудь, хоть одно стеклышко!.. Это реальный шанс.

— Я понимаю.

— Что они говорят по этому поводу?

— Ничего не говорят.

— Странно, — сказал адвокат и посмотрел на часы. — Куда вас отвезти?

— Нет, мы здесь сойдем, — сказал Виктор.

— А мы не поедем домой? — удивилась Наташа.

— Нет. — И Виктор уже открыл дверцу, вышел на тротуар.

— Звоните, — сказал адвокат, отъезжая.

Они остались вдвоем на тротуаре.

— Куда же мы? — спросила Наташа.

Он посмотрел на нее.

— Домой.

Едва они переступили порог квартиры, как Веденеев сразу же устремился по коридору в спальню. Наташа — за ним. Он молча скинул с себя пиджак, торопливо развязал галстук, швырнул куда-то в сторону, не глядя. И как был, в туфлях, повалился на тахту. Наташа не удивилась, с покорным видом стала подбирать вещи. Пиджак повесила на плечики, подняла с пола галстук. Потом подошла к Виктору, стала перед ним на корточки, принялась расшнуровывать туфли. Он не противился, лежал неподвижно. Лишь когда она склонилась над ним, стала расстегивать рубашку, сказал:

— Не надо.

— Так и будешь лежать?

— Да.

Она кивнула с тем же покорным видом, подняла с пола туфли, понесла в коридор. Когда вернулась в спальню, Веденеев по-прежнему лежал в неподвижной позе с открытыми глазами.

— Я хочу чаю, — произнес он.

Утром, проснувшись, Наташа нашла записку: «Буду вечером, поздно. В крайнем случае, утром. Ничего страшного. Целую. В.».

Записка лежала на кухне, прикрепленная к чайнику. Наташа стояла на пороге в халате поверх ночной рубашки и смотрела, ничего не понимая.

В это утро Виктор Веденеев шел по улице другого города, находившегося вблизи Москвы, в трех часах езды, и все же другого — со своим особым обликом и ритмом, домами новой постройки, одноэтажными домиками и палисадниками в переулках. Маленького роста мужчина в пиджаке и шляпе, лет шестидесяти, сопровождал его, чуть прихрамывая, то и дело брал его за локоть, говорил:

— Перевели, перевели поликлинику, уж месяцев пять как перевели, вон ту улицу ви-

дишь — проспект Мира. Где больница была. Сейчас новый корпус, там же и поликлиника. Ты редко стал приезжать, Витя, три часа, а прямо как Москва — Владивосток... Куришь?

— Спасибо, нет. Бросил.

— Молодец. А я себе смолю потихоньку. Мама, как видишь, все работает. Меня — на пенсию, а сама — и слышать не хочет. Вот мы с ней ролями и поменялись... Дома сижу. А ты молодец, выглядишь... Мать обрадуется. Это правильно, что ты заехал!..

Виктор слушал, время от времени кивал. Так они подошли к зданию поликлиники, здесь отчим взял у Виктора плащ, отнес куда-то — видно, был тут своим человеком.

У двери с надписью «Рентген» отчим остановился и даже отстранил Виктора, сделав загадочный жест и приказав ему молчать, заглянул, затем вошел и наконец ввел Виктора, оставив его, однако, за занавеской. Это была игра. Виктор услышал неестественный голос отчима:

— Маруся, это я, извини. Тут один товарищ спрашивает, говорит, по срочному делу... Как, можно ему войти?

Мать сделала шаг к двери и, еще не видя, произнесла:

— Витя?!

Они обнялись. Больной, сидевший у столика, смотрел на них с любопытством, молоденькая медсестра улыбалась. Мать поручила ей больного, а сама с мужем и Виктором уединилась в соседней темной комнатенке, зажгла лампу.

— Ну-ка, покажись! Как ты отдохнул? Павел, ты покормил его?

— Да я не голоден, мама.

— Предлагал ему, — сказал отчим.

— Ну что? Ты спешишь, конечно?

— Отчасти.

— Я к трем часам освобожусь.

— Да нет, мама, — сказал Виктор. — Я, честно говоря, ненадолго. Просто, видишь, приехал из отпуска...

— Вижу... Загорел. Ну как у тебя? Все нормально? Нет?

— Нормально, мама.

— Она-то хоть смотрит за тобой?

— Ну, а как же.

— Готовит или вы по столовкам?

— По ресторанам, мама... Да нет, я шучу. Все в порядке, ты не должна обо мне беспокоиться.

— Ты бы в школу зашел, — сказала мать. — Там у них выставка выпускников, они у меня твою фотографию брали увеличить. Кто-то там в журнале про тебя прочел...

— Не про него, а его статейку, — поправил отчим. — В «Науке и жизни».

— Да, надо будет к ним зайти, — сказал Виктор.

Помолчали.

— Случилось что-нибудь? — вдруг спросила мать.

— Я пойду, — сказал отчим. — Там садик с обратной стороны. Приходи, покурим. Ах да, ты бросил...

— Бросил? — спросила мать, но почему-то не выказала одобрения.

— Мама, мне, вероятно, предстоит уехать, — сказал Виктор, оставшись с матерью наедине. — Это еще под вопросом, но все возможно. И может так случиться, что мы не успеем с тобой попрощаться, вот я хочу сейчас...

— Что сейчас? — испугалась мать. — Куда? Куда ты едешь?

— Мама, я еду надолго... ну, в общем, считай, что за границу... Я даже не знаю, как часто смогу тебе писать. Но, в общем, я хочу, чтобы ты была готова...

— Я понимаю, — проговорила мать горестно. — Ты теперь человек семейный, что ж я могу сказать. Когда была Аня, она, может, и не так была хороша, но ты не рвался зарабатывать деньги...

— Дело не в деньгах, мама, — усмехнулся Виктор. — Это... ну как тебе сказать... это поездка другого рода, там как раз много не заработаешь. В общем, ты со временем все узнаешь...

— Я не хочу вникать в твои дела... Но ты изменился, Витя, ты не часто приезжаешь, и нам это видно. Ты рано стал взрослым, вот что я думаю. Может, было бы лучше, если бы твои все успехи пришли к тебе позже...

— Лет в пятьдесят? — опять засмеялся Виктор. — Да нет, мама, все в порядке.

И Наташа... ты просто ее мало знаешь, но она не из тех жен, которые торопят...

— Да я и тебя-то мало знаю, — сказала мать и провела рукой по щеке сына.

Он задержал ее руку и поцеловал.

...Потом она провожала его — довела до двери, молча стояла, глядя, как он спускается по ступенькам. Уже на аллее, перед тем как свернуть на тропинку, Виктор обернулся, прощально взмахнул рукой. И стал огибать здание, шел по тропинке, пока не расступились деревья, не открылся садик, лавочка, мужчина в пиджаке и шляпе с папиросой во рту. Отчим бодро поднялся, шагнул навстречу. Они снова выбрались на аллею, отчим шел впереди, то припадая на хромую ногу, то словно вспархивая. У самых ворот Веденеев вдруг замедлил шаг, обернулся. Мать все стояла у двери, стояла и смотрела ему вслед. Виктор застыл на мгновение, казалось, неподвижность матери передалась ему. Наконец он взмахнул рукой, и, словно по цепной реакции, мать повторила его жест.

Был уже вечер. Веденеев шел в темноте через двор, приближаясь к своему дому. Подкатило к подъезду такси, пассажир хлопнул дверцей, и Виктор заметил, как тотчас же отдернулась штора в окне на четвертом этаже, на мгновение показался знакомый силуэт. Наташа ждала его...

...Они сидели в темноте перед телевизором.

— Ты не спрашиваешь, где я был?

— Я никогда не спрашиваю, если ты мог заметить.

— Я ездил к матери.

— А я так и подумала...

— Слушай, я, наверное, отложу защиту.

— Это кто, она советует? Мама?

— При чем тут мама. Я сам так думаю...

Наташа словно и не удивилась, встала, переключила телевизор на другую программу, снова опустилась в кресло.

— Смотри-ка, — усмехнулась вдруг, — тебя прямо так и тянет к тюремной решетке.

— А что ты думаешь... Должен я расплачиваться? Или не должен?

— Расплачиваться — за что?

— За смерть человека.

— Вот куда тебя повело, — сказала Наташа.

— А в самом деле. Какая бы она там ни была — слепая, глухая, хромая, но она жила ведь, верно?

— И теперь ты хочешь принести ей в жертву свою жизнь? И заодно мою?

— Почему твою?

— Это верно, — сказала Наташа. — Меня ты не принимаешь в расчет.

Виктор повернулся к ней, но Наташа уже поднялась с кресла.

— Давай чай пить. Там уж, наверно, кипит вовсю...

Она вышла из комнаты, тут же вернулась, поставила перед Веденеевым полную чашку, бросила сахар, заботливо помешала ложечкой. И сказала:

— Витя, есть одна новость, которая все меняет.

— Еще одна новость?

— Еще одна. У нас с тобой будет ребенок.

Виктор долго смотрел на нее.

— Повтори.

— У нас с тобой будет ребенок.

— Когда?

— Ну, не знаю. Можно посчитать.

Они поднимались по лестнице.

— А почему мы не на лифте? — удивился вдруг Веденеев. — Подожди, я пригоню.

— Зачем? Два этажа еще.

— Давай пригоню.

— Да ну что ты! Вот дурачок...

Была знакомая дверь, звонок — все как в прошлый раз. И хозяйка квартиры в домашнем платье, в тапках на босу ногу, с сынишкой, все так же выглядывавшим из-за спины.

— Агитаторы! — представился Веденеев.

— Ой, а дома никого...

— Никого?

— Да, на стадион поехали. Там футбол с немцами... Вот жду, вернуться должны. Вы заходите, посидите пока...

Женщина двинулась по коридору в глубь квартиры, и, помешкав, Веденеевы пошли следом.

Потом они сидели в комнате на диване, смотрели на хозяйку, слушали, время от времени понимающе кивали, переглядывались.

— Вообще, конечно, нехорошо получилось... — говорила хозяйка. — Альберт — ну, помните, у окошка сидел, без руки он — вы как ушли, он жалеть стал, мол, неприятный осадок у меня, что ж мы — прокуроры, что ли? Ну, Степан Сергеич, ясное дело, спорить с ним... так слово за слово и разругались... От разных отцов они, сводные, и живут-то далеко — один в Пензе, другой аж в Махачкале, раз в кои веки встретились — и пожалуйста... А Виктор мой тоже хорош — знай, сидит, масла подливает... Потом Степан Сергеич поднялся, дверью хлопнул. Не очень-то на него покричишь, как-никак директор предприятия. Ну, потом еще Костик подошел. Вы Костика нашего не видели?

— Костика? Нет. Это кто такой?

— Племянник ее. Он так, вроде как на отшибе, они с Виктором не очень, в общем... Анна Егоровна их мирила, как раз перед смертью. Она все — за Костика, чтоб его не обижали... А у вас закурить не найдется? — вдруг спросила смущенно женщина.

Виктор посмотрел на Наташу и извлек из кармана пачку, из другого — зажигалку. Щелкнул, протянул женщине огонь. Поймал завороженный взгляд мальчика, снова щелкнул, высек тонкий язычок пламени, прибавил пламя, убавил, снова щелкнул... Протянул зажигалку мальчику.

— Вот она, смотрите. Наша Анна Егоровна, — сказала хозяйка, кивнув на фотографию в рамке, висевшую над кроватью. Фотографию, видимо, повесили только что. Виктор и Наташа встали с дивана, подошли, молча стояли, вглядывались. С фотографии смотрела на них пожилая женщина, сидевшая в скованной, торжественной позе. Они впервые видели сейчас ту, что вошла в их жизнь в сумерках августовского вечера, вошла и уже не покидала, присутствуя незримо, но властно и неотступно.

— Какое хорошее лицо, — сказала Наташа.

— Это что! — оживилась хозяйка. — Вы на нее молодую посмотрите. Сейчас покажу, глаз не оторвете...

Она вышла из комнаты, тут же вернулась с альбомом.

Сели втроем на диван, хозяйка стала медленно перелистывать картонные страницы.

— Это она сестра милосердия, еще до революции. И муж тут же, Сергей, первый ее. В империалистическую ранен был, вот он, на костылях. В госпитале и познакомились, она его выходила... Ну, это уже в Москве они, видите, Красная площадь... А карапуз этот, между прочим, и есть Степан Сергеевич... Так, перевернули. На катере с детьми, уже перед самой войной, когда канал открыли. Тогда же повторно замуж вышла. Вон, второй справа, полковник, пожилой... А этот слева заштрихован — товарищ их, тоже военный. Были годы, заштриховали, потом жалели, конечно. Ну, теперь война. Медсестрой с первого дня... Это в Праге она, вон орденов сколько... Так. Дома уже, с Альбертом, видите, он без руки вернулся...

Девушка в шляпе, девушка в наколке с красным крестом, коротко стриженный молодой человек на костылях, канал «Волга — Москва», карапуз на Красной площади, пожилой полковник в обнимку с заштрихованным товарищем, медсестра среди бойцов — групповой портрет, женщина на пражской улице, юный Альберт с пустым рукавом... Жизнь была чужая, но вдруг придвинулась совсем близко, и Веденеевы словно прожили ее от начала до конца, как свою. Прожили торопливо, пока хозяйка листала альбом.

...Хозяйка вышла, унесла альбом. Мальчик с отрешенным видом разглядывал зажигалку.

— Подари ему, — сказала Наташа.

— Что? Зажигалку?.. Зачем она ему?

— Подари, подари.

— Думаешь?

— Да.

— Это «Ронсон».

— Ничего, переживешь.

Когда хозяйка вернулась в комнату, Веденеев сказал:

— Вы ради бога извините нашу назойливость, но думаю, любой, окажись он в подобной ситуации... словом, постарайтесь понять... Вот вы сами в прошлый раз говорили, что

Анна Егоровна плохо видела, носила очки... Говорили, правильно? К сожалению, это в поликлинике не зарегистрировано... И вот если бы вы помогли следствию, пришли бы и на суде повторили... Повторили, больше ничего...

— На суде?

— Именно. Явились бы в качестве свидетеля и раз и навсегда внесли ясность...

Хозяйка молчала, смотрела испуганно.

Тогда заговорила Наташа:

— Ну, хорошо, Зиночка... Отбросив все «за» и «против»... Вы-то хоть меня понимаете? Понимаете? Просто как женщина женщину?

Хозяйка вздохнула:

— Я-то?.. Понимаю, конечно... Что ж вы думаете... это ж совсем нехорошо получается... Ребеночек-то здесь причем? Эх, если б вы тогда еще, сразу признались, что в положении... — Она снова вздохнула с неподдельной грустью, сокрушенно покачала головой. — Даже не знаю, чем и помочь... Может, с Костиком потолкуете?

— С Костиком? Вы думаете, это имеет смысл?

— Как же... Он-то к ней поближе всех был, он всю правду расскажет — что и как... Я дам сейчас адресок, записывайте... — Женщина оживилась, вспомнив о Костике, видно, с радостью и облегчением схватилась за новую идею. — Он к ней поближе был, конечно. Как что — она к нему: «Костик, Костик»...

Веденеев посмотрел на Наташу. Достал из кармана книжку, приготовился записывать.

— Спасибо вам, Зиночка... — сказала Наташа и дотронулась до полной голой руки хозяйки. — Вы очень добрая. И мы не забудем, нет. И, надеюсь, мы еще встретимся когда-нибудь, может быть, вы придете к нам с вашим мальчиком...

Они стояли в ожидании во дворе таксомоторного парка, у ворот ремонтных мастерских. Въезжали и выезжали бесчисленные «Волги» с шашечками, доносился из динамика голос диспетчера. Наконец, из ворот вышел невысокий человек средних лет в перепачканном комбинезоне и кепке набекрень, постоял, посмотрел, увидел Веденеевых...

...Потом тот же человек, но уже тщательно причесанный на пробор, в белой сорочке, при галстуке сидел за столиком в ресторане и, сжимая в поднятой руке рюмку, говорил:

— ...Что ж я не понимаю? У нее ж правый совсем мертвый был, боком все поворачивалась, как курочка. Левым смотрит, а и тот — едва-едва... Ты б очки ее нацепил, страшное дело! Я раз попробовал, сам чуть не ослеп... Э, Витя, не годится, ты в рюмке оставляешь...

Веденеев послушно взял со стола опорожненную до половины рюмку, допил.

— А чего мы не танцуем, а? Могу я, Витя, пригласить твою супругу? Имею такое право?

— Безусловно, — отвечала за Виктора Наташа. — Потом, потом... Вы сейчас поешьте, положить вам салатику?.. Вы, Константин Михайлович, ничего не едите!..

— Я? Я ем. Это вы только смотрите.

Костик был прав: Веденеевы почти не прикасались к еде, сидели в напряжении, не сводя глаз со своего нового знакомого. А тот в свою очередь, вдруг стремительно трезвея, то и дело бросал на них пристальные, изучающие взгляды.

Подошел официант, поставил перед Костиком очередное блюдо.

— Это я лопну. Сейчас съем и лопну, — пообещал Костик и воткнул вилку в бифштекс. И вдруг рассмеялся: — Поите, кормите, а я возьму — и все наоборот! А?

— То есть? — не понял Веденеев.

— Ну, это на вас не похоже, — покачала головой Наташа.

— А вы знаете! Похоже — не похоже... — Улыбка постепенно сходила с лица Костика. — Никаких там очков. Зрение — единица. И что? И ты, Витя, начинаешь в мерзлоту вгрызаться. Киркой размахался, не остановишь. В общем, от души, молодец. Пар валит, сосульки соленые висят, красота!.. Шутка, шутка, — поспешил успокоить Костик. — Ты чего испугался? Вон как лицо-то вытянулось!.. Не пугайся, Витек, не надо. Сделаем. Об чем речь? Я вот сомневаюсь только — она ж хромала вдобавок... Ходит — приседает... Это как — говорить или не надо? Как?

Веденеев промолчал.

А Костик был в ударе:

— Я что сейчас подумал. Может, половину мою сюда? Не возражаете? А то ведь приду домой — где был да с кем. А так вроде случай подходящий...

— Конечно, — кивнула Наташа.

— Вот хорошо, — обрадовался Костик. — Сейчас позвоним. Только — ты сам, своим голосом. Так культурно будет.

— Пожалуйста, — сказал Веденеев.

— Монетка есть? — Костик порылся в карманах. — Вот тебе монетка, сходи.

Веденеев поднялся, но Костик остановил его:

— Ты куда? А номер телефона?

На улице было темно, накрапывал нудный осенний дождик. Виктор снял трубку, набрал записанный на бумажке номер. И затем слушал долгие, бесконечные гудки.

Когда он вернулся, Наташа с Костиком танцевали. В центре зала, среди танцующих, топтался, двигался Костик, держа руку на Наташиной спине. Наташа не отстранялась и о чем-то даже разговаривала с Костиком — он подставлял ухо. Потом музыка смолкла, танцующие стали расходиться, а Костик с Наташей еще стояли, сцепив руки. Но вот грянул новый аккорд, Наташа словно вздрогнула, двинулась в стремительном, все нарастающем ритме. Костик отпрянул, начал неуклюже притоптывать. И тут Веденеев отвел взгляд.

Когда он снова поднял глаза, Наташа подпрыгивала, раскачивалась, вибрировала всем телом, движения ее дробились. Что-то насторожило Веденеева в этом странном зрелище. Даже не то, что партнером Наташи был Костик, а что-то другое — не та ли быстрота и увлеченность, с которой его Наташа, зажмурив глаза, предалась танцу...

Когда Наташа с Костиком вернулись к столу, Веденеев сидел, схватившись за живот, давясь от смеха.

— Что с тобой? — спросила Наташа.

— Ну, ты молодец! Ты это здорово придумала.

— Что тебя так рассмешило? Прямо приступ! — сказала Наташа.

— Тебе... тебе не вредно танцевать?

— Ты не ревнуй, Витя, — сказал Костик.

— Не ревнуй, — поддержала Наташа.

— Нет, я спросил — тебе это не вредно?

— Что?

— Ну вот, прыгать. Не вредно в твоем положении?

— Ну, в общем, нет... — Наташа слегка смутилась.

...Потом они втаскивали пьяного Костика в машину. Веденеев уговаривал шофера:

— Ничего, ничего, шеф, все будет в порядке. Как договаривались...

Поехали. Костик бормотал в полусне, голова его то и дело съезжала на плечо Веденееву. Потом он мирно засопел, окаменев в неловкой позе. Виктор достал бумажник, вытащил несколько купюр, сунул в карман Костику.

Он лег, натянул до подбородка одеяло, лежал неподвижно. Наташа в халатике вышла из ванной, остановилась на пороге спальни.

— Ты уже лег?

Увидела разбросанную по комнате одежду и, как это уже однажды делала, стала молча, с покорным видом подбирать.

— Кошмар какой-то, — сказала она. — Я думаю, прости меня... лучше б уж тебя посадили... Было б лучше для нас обоих...

— Это да, — отозвался Виктор. Посмотрел на Наташу, усмехнулся. — Ты там не очень-то нагибайся.

— Я не очень, — сказала Наташа.

— И вообще побереги себя. А то, знаешь, какие случаи... Будем потом слезы лить.

— Да-да, — сказала Наташа.

Он вдруг громко и зло рассмеялся. Она посмотрела на него удивленно.

— Нет, ничего. Вообще надо показаться врачу. — Он продолжал смеяться, развалясь на тахте. — А то вдруг еще ребенок будет с недостатками. Какой-нибудь симулянт.

— Ты что? — сказала Наташа.

— Ничего. Ложись в другой комнате, а здесь погаси свет.

Она пришла к нему уже под утро. За окном светало.

— Ты меня пустишь или нет? — и легла рядом.

Они молчали. Потом Наташа сказала:

— Хорошо. У тебя есть повод меня ненавидеть... Допустим... Но как еще, скажи, как еще я могла тебя расшевелить! Ну, я придумала ребенка, это стыдно, я согласна. Но ведь надо же как-то выйти из этого дохлого состояния. Ты что, решил садиться в тюрьму? Ну? Скажи что-нибудь, не молчи!

— Хорошо, — сказал Веденеев.

— Что хорошо? — и она обняла его. — Я так люблю тебя! Так люблю, дурачок! И это же все из-за тебя!.. Ну что ты лежишь, как каменный... Обними меня!

— Хорошо.

— Нет, не так.

Виктор лежал неподвижно.

— Ладно, я уйду, — сказала Наташа.

И ушла. И снова появилась.

— Нет, я не могу одна. Я буду спать с тобой.

...За окном было совсем светло. Трещал телефон. Наташа потянулась, достала аппарат из-под кровати, сняла трубку. Долго слушала, потом произнесла шепотом, стараясь не разбудить Виктора:

— Я не очень понимаю, о чем вы говорите... Какие деньги? Странно. Ну, хорошо. Давайте встретимся... В какой вы гостинице?

Это был тот самый Степан Сергеевич, с которым Веденеевы уже встречались, — Степан Сергеевич, директор завода, сын потерпевшей Королевой. Сейчас он сидел в массивном кресле, в холле гостиницы «Россия», где он, по-видимому, остановился, и самый вид его, и то, что он не позвал Веденеевых в номер, не предвещали ничего хорошего.

Впрочем, тон его был вполне миролюбив:

— Вы уж прямо со всех концов норовите... Ну зачем вам этот Костик, ну что он там мог прояснить? Человек привержен к спиртному, это же он не ради компании там, веселья, болезнь у него... А вы и пользуетесь... — Степан Сергеевич не угрожал, не корил, он отчитывал Веденеевых и почему-то отводил при этом глаза, будто стыдился сам. — Пришел, повалился, приступ печени, еле заснул. Ну, жена по карманам и начала, это она мастерица... находит... Откуда? А он притворился, вроде ни сном, ни духом, ангел, в общем... — Степан Сергеевич поднялся с кресла. — Прямо вы меня в краску вогнали! Сколько живу, а таких людей не встречал... Ну, так. — Он достал из кармана бумажник. — Сколько там вы ему кинули?

Наташа вопросительно посмотрела на мужа.

— Так. Держите, — Степан Сергеевич протянул деньги.

— Вы больше даете, — сказал Веденеев.

— А сколько? — Степан Сергеевич увидел, как Виктор взял три купюры, сунул в карман. Усмехнулся, покачал головой: — Недорого... Недорого вы свою свободу цените... — Степан Сергеевич проговорил это, опять-таки ни на кого не взглянув, и двинулся к лифту.

Веденеевы вышли из массивных дверей гостиницы, мгновение постояли в нерешительности, пораженные происшедшей вокруг переменой... Падал снег, ложился на зеленые еще кроны деревьев, на сухие мостовые, ложился и таял...

Потом они двигались по набережной вдоль парапета. Молча. Неспешным шагом и, казалось, без цели. Снег все падал, чистый, новорожденный, незапятнанный в своей белизне... Но лишь коснувшись земли, превращался в слякоть, в серую грязь, материализовался в мерный шум шагов, в однообразное хлюпанье под ногами. К причалу приближался речной трамвайчик, они спустились по гранитным ступеням к самой воде...

На палубе было пусто, двое-трое случайных, застигнутых непогодой пассажиров. Мимо бесконечной серой лентой тянулся городской пейзаж, величественно проплывали многоэтажные дома, вспыхивали в подступивших сумерках окна, в них двигались, жили фигурки людей.

Виктор заговорил:

— Такой щекотливый вопрос. Если, значит, меня посадят... Я не знаю, как это выразится

количественно, на сколько... но я, в общем, не буду в претензии...

Наташа слегка вздрогнула.

— Если что?.. Если я тебя брошу и выйду замуж? Да?

Веденеев кивнул.

Они сидели в носовой части трамвайчика, впереди, под открытым небом. Лица их были мокры от снега.

Наташа вдруг сказала:

— А если тебя все-таки не засудят... Ну, вдруг?

Осужденный был молод, не старше тридцати. Лицо его не выражало раскаяния, не выражало ничего. Телогрейка, старенькие, затасканные брючки, а на ногах лакированные, шикарные, на высоком каблуке туфли — в этой несуразной пестроте словно выразилась минута, перелом в судьбе: роскошь жизни прошлой и суровость той, что наступала, к которой молодой человек уже потихоньку приспосабливался. Так он шел в сопровождении конвоя, заложив, как положено, руки за спину, шел, постукивал высокими каблуками, и таяла перед ним толчея судебного коридора.

Виктор посторонился, пропуская конвой. Осужденный прошел совсем близко, в метре, равнодушно скользнул по лицу взглядом. Виктор стоял, прижатый к стене, смотрел вслед конвою и тут почувствовал, как кто-то дотронулся до его локтя.

— Я только с заседания, — сказал адвокат. — Заждались?

— Ничего.

— Есть новости, сейчас все расскажу.

Адвокат двинулся по коридору, увлекая за собой Виктора.

— Есть важные новости для вас.

— Да-да.

— Нет, вы не слушаете.

— Я слушаю, слушаю, — сказал Виктор. — Есть важные новости для меня. У меня теперь что ни день, то новости.

— К делу приобщены очки потерпевшей.

— Что?

— Я говорю, очки. То есть то, что конкретно говорит о ее зрении.

Они вышли на улицу. Адвокат открыл перед Веденеевым дверцу «Жигулей».

— Садитесь. Вы поняли меня?

— Понял.

Адвокат посмотрел на него в удивлении и спросил:

— Куда вас подвезти?

— Прямо, — сказал Веденеев и показал рукой. — Ярославский вокзал.

...Они остановились возле здания вокзала.

— Ну как самочувствие? — спросил адвокат.

Виктор посмотрел на него и сказал с неожиданной легкостью, снова удивившей адвоката:

— Все хорошо, старина!

На подмосковной даче, среди высоких сосен, за которыми открывался домик с мезонином, среди травы, усеянной желтыми листьями, на деревянной вкопанной в землю скамеечке сидел старик в тенниске, открывавшей волосатую грудь, в синих тренировочных брюках и кедах. Это был Андрей Васильевич, директор научного института, покинувший на сегодня свой кабинет, с утра не брившийся и настроенный в высшей степени миролюбиво и беззаботно. Он держал в руках том в коленкоровом переплете, хлопал им по своим острым коленям и говорил, обращаясь к гостю, сидевшему напротив на пеньке:

— Кто у вас родители, Виктор?

— Мать — врач, отец был шофером, такая странная комбинация. Он умер в пятидесятом, ранен был тяжело.

— А дальше? Дед?

— Ну, дед у меня замечательная личность. Кубанский казак, атаман, жуткое дело. Шрам через все лицо.

— Интересно, — заметил по этому поводу Андрей Васильевич. — Видите ли, Виктор, не принято говорить в глаза комплименты, считается, что человек может зазнаться, особенно молодой, но я на этот счет другого мнения. Зазнается ничтожество. Талантливый человек не может зазнаться, для него это так же невозможно, как для хорошего пловца — утонуть. А впрочем, хорошие пловцы, кажется,

как раз и тонут... Тут я что-то не уверен... — Андрей Васильевич поднял, словно взвесил на руке том. — Диссертация у вас замечательная. Я бы лично без всяких колебаний дал вам за нее доктора, но сейчас, с этим, как вы знаете, сложно. Хватит с вас пока и кандидата. — Он посмотрел на Виктора. — Во всяком случае, будем ее двигать, печатать и все такое прочее.

— Спасибо, Андрей Васильевич.

— Там есть дурацкие выражения, я их вам подчеркнул, посмотрите. Вообще, старайтесь следить за стилем, ученый должен быть по возможности культурным человеком.

— Я понял, Андрей Васильевич.

— Но зато у вас хорошо варит голова, и это приятно, с этим я вас поздравляю. Умных людей, между прочим, гораздо меньше, чем мы себе представляем, а смелых и независимых — тем более.

— Спасибо.

— Ну вот и все. Сейчас моя дочка Таня напоит вас чаем и поезжайте с богом, дайте мне отдохнуть.

— Андрей Васильевич, я хочу просить вас отложить защиту, — сказал Виктор.

— Что?

— Отложить защиту.

— Случилось что-нибудь?

— Случилось. Я собираюсь в тюрьму.

— Что за бред!

— Это действительно бред, — сказал Виктор. — Но я совершил наезд, все кончилось печально, женщина умерла, а меня судят.

Андрей Васильевич молча смотрел на него.

— Но что-то же, наверное, можно предпринять, — сказал он растерянно. — Что-то же делается в таких случаях...

— Делали все, что делается в таких случаях, — произнес с усмешкой Виктор.

— И что же?

Виктор молчал.

— Да нет, у вас какой-то мрачный тон, — сказал Андрей Васильевич. — Я не говорю о том, что все обойдется, но не садиться же, действительно, это смешно и грустно.

— Смешно и грустно, — подтвердил Виктор и поднял на профессора взгляд. — А знаете, Андрей Васильевич, вы, может быть, не поверите, но я... в общем, я пришел к выводу, что, видимо, должен отсидеть...

— Что?

— Я не знаю, как это объяснить, чтобы было понятно... Да нет, никто не поймет или поймут неправильно, и я это только вам одному могу сказать, но, видимо, есть какая-то, что ли, закономерность...

— Что вы несете, Виктор?

— Во всяком случае, раз так уж случилось, то это не может бесследно пройти и не должно, нет... я это хорошо чувствую, и когда я попробовал бороться, то сразу получилась какая-то дрянь... Я не знаю, понятно ли вам объяснил...

Андрей Васильевич стучал пальцами по коленкору.

— Ну, это ваш казачий аматан в вас заговорил. Нет?

— Не знаю, — пожал плечами Веденеев.

— М-да. И что... надолго вы собрались?

— Думаю, что нет. Не очень.

Андрей Васильевич все еще с недоверием смотрел на Виктора. Смотрел, вглядывался, но не находил на лице его и следа растерянности и уныния. Виктор по-прежнему восседал на своем пеньке, с невозмутимым видом жевал травинку.

— Мне вам нечего сказать, Виктор. Я вам все же пожелаю...

— Спасибо.

— Но подумайте... — начал было Андрей Васильевич, но тут Виктор бодро поднялся с пенька, пересек поляну, поднял с травы две ракетки, волан.

— А кто это играет? Вы? — спросил он.

— Моя внучка Катя.

— А нельзя ее сюда, вашу внучку Катю?

— Зачем? — не понял Андрей Васильевич. — Вы что... хотите поиграть?..

— Если не возражаете. Вместо чая.

— Пожалуйста... — И крикнул: — Катя!

Из домика вышла длинноногая девушка лет шестнадцати, посмотрела на Веденеева с вялым любопытством, взяла протянутую ракетку. Виктор подбросил волан, ударил, внучка отбила. Началась игра.

Андрей Васильевич сидел на своей скамеечке, неотрывно глядя на Виктора. С удивлением обнаружил улыбку на его лице. Внучка равнодушно отбивала, волан летел к ее партнеру, тот подпрыгивал, дотягивался ракеткой, падал. Подпрыгивал и сам летел, как волан, — свободно, раскованно, с безмятежной счастливой улыбкой. Падал на траву, но словно не чувствовал боли, тут же вскакивал на ноги... Внучка отбивала, и Виктор снова ждал, изготовившись к удару.

На другое утро он собирался в дорогу. Вернее, собирала его Наташа. Она укладывала вещи в старенькую, неказистую, зато вместительную сумку, а Веденеев тем временем сидел тут же в комнате и завтракал. Среди вещей была лыжная куртка, лыжные же брюки и ботинки и старая кепка.

— О, хорошо, — сказал Виктор.

Наташа вытаскивала из шкафа новые и новые вещи. Он сказал, глотая яичницу:

— Не надо столько всего.

— Это же носовые платки. Или ты считаешь, они не нужны?

— Давай.

— Я тебе старые кладу.

— Давай старые.

Звонил телефон. Ни Веденеев, ни Наташа подходить не стали, и звонки продолжались, а он сидел за столом, жевал, с любопытством следил за Наташей.

— А это еще зачем? Кальсоны! Где ты их выкопала?

— Это твои.

— Сроду не носил кальсоны!

Она все же запихнула их в сумку, достала из шкафа рубашку, продемонстрировала.

— Слишком пестрая, — сказал Виктор. — Я ее в отпуске носил.

— А все пестрые.

— Может быть, свитер?

— Какой? У тебя один свитер, с оленями.

— С оленями не надо, — сказал Виктор. — А впрочем... может, олени как раз к месту...

— А ты что веселишься?.. — Она смотрела на него печально. — У тебя прямо как гора с плеч, да?..

Опять звонил телефон.

Теперь сумка с вещами лежала на полу, в ногах у Наташи. В коридоре суда толкались люди, дверь в зал была распахнута. Наташа стояла в одиночестве у окна. Веденеев со своим сослуживцем, бородатым Валерой, поодаль. Валера был уже в курсе всего происшедшего и молча стоял с печальным видом. Ждали приговора.

Откуда-то сбоку возник старичок — завсегдатай с красным лицом, возник и застыл, уставившись на Веденеева.

— Ты б на улицу спустился, подышал. А то измаешься ждать-то, — начал старичок. — Это дело, может, и на час, и на два, пока они там напишут...

Старичка оттеснил адвокат Веденеева.

— Ну? Как?

— Вас надо спросить. Как! — сказал Виктор.

— Я человек суеверный, — сказал адвокат.

— Как я вас найду в крайнем случае?

— В крайнем случае? Мне дадут свидание. Будем писать кассацию... Здесь не курят, — сообщил напоследок адвокат и растворился в толчее коридора.

Виктор напутствовал Валеру:

— Там два экземпляра у Людмилы Петровны, ты бери оба. Вообще все забери, не надо, чтоб болтались... Сам, если хочешь, можешь воспользоваться, там все-таки есть кое-что интересное.

— Ну мне-то зачем? — сказал Валера. — Вернешься — защитишь.

— Посмотрим, — сказал Веденеев.

— Не беспокойся, ничего не случится за два-три года. Вернешься — все будет то же самое. Профессор Воронцов Андрей Васильевич, профессор Подбельский и наша Ниночка...

— Ниночка выйдет замуж, — сказал Веденеев.

— Вот разве что, — сказал Валера. — Но у меня лично прогнозы более оптимистические. Тебя отпустят.

— Нет, — сказал Виктор.

— Ты смотри — автотехническая экспер-

тиза... Абсолютно в твою пользу. Мчался ты со скоростью света или полз, как черепаха, — это не так уж важно... Превысил — не превысил — наезд-то был, оказывается, неизбежен!.. Стечение обстоятельств, твоя роль почти сведена «на нет»...

Виктор уже не слушал. В дальнем конце коридора он увидел двух милиционеров — конвойных. Они шли деловитой походкой, приближаясь к судебному залу.

В ту же секунду он почувствовал горячее пожатие руки — рядом стояла Наташа. Он увидел ее и застыл в странной неловкости, в смущении, почти стыде: Наташа плакала.

Она плакала, не закрывая лица, с громкими всхлипами, навзрыд, и все сильнее сжимала его руку. Глаза ее сквозь пелену слез с надеждой, любовью, ожиданием смотрели на Веденеева: так плачут дети в ожидании того, что их утешат.

...Потом Веденеев вошел в зал, занял место на скамье за барьером — то самое место, которое предназначалось здесь ему одному. Некоторое время он рассматривал лица в зале, затем увидел, как все сидящие поднялись, и тоже встал. Все были на своих местах — судья, заседатели, прокурор у себя за столиком, адвокат у себя за столиком и он, Виктор Веденеев, за этим изящным барьерчиком. Наступила тишина, и она продолжалась — Веденеев ничего не слышал.

Все кругом было неподвижно — люди, их лица, даже фигура судьи, лишь голова его то поднималась, то опускалась к бумаге, которую он читал, и губы шевелились беззвучно.

Потом судья закрыл папку «дела», и все сразу вздрогнуло, сдвинулось, пришло в беспорядочное движение. Веденеев почувствовал прикосновение. Он повернул голову и увидел не синий рукав конвойного, а женскую маленькую ручку, кольца, маникюр.

На улице был октябрьский день — то солнечно, то пасмурно. Они шли вдвоем, под руку, не спеша.

У телефонной будки Наташа замедлила шаг, поискала монетку, вошла. Виктор стоял у открытой дверцы, ждал.

— ...Нет, не отменяется, откуда у вас такие сведения? Да нет, все остается в силе — защита, банкет. Двадцать первого, в четыре тридцать... Ну, на банкет мы вас потащим силой, и не надейтесь... А он со мной рядом, уже волнуется... Сейчас, Андрей Васильевич, минутку, извините...

Она закрыла рукой микрофон, посмотрела на мужа:

— Что, Витя? Ты что-то хотел сказать?

— Я пойду.

— Куда?

— Домой. Я буду дома. Приходи.

Она слегка удивилась:

— Ты решил пройтись?

Виктор кивнул, повернулся и двинулся по улице. Уходил все дальше и дальше, теряясь и вновь возникая в толчее.

А Наташа все стояла в будке, прикрыв рукой микрофон, стояла и смотрела ему вслед.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«В ночь на новолуние» (по одноименной повести Ш. Аджинджала), 9 ч.
Авторы сценария Ш. Аджинджал, А. Мацаев. Режиссеры-постановщики Ю. Даниялов, Д. Коржихин. Операторы-постановщики Р. Веселер, Д. Коржихин. Художник-постановщик Г. Колганов. Композиторы Р. Гумба, Д. Тер-Татевосян. Звукооператоры Е. Индлина, В. Торохов.
Роли исполняют: Д. Омаев, М. Шенгелия, А. Агрба, И. Казиев, Н. Величко, В. Козинец, Ш. Пачалиа, В. Маан-Куруа, В. Аблотиа, М. Кове, А. Танна, Р. Агрба.

«В четверг и больше никогда», 10 ч.
Автор сценария А. Битов. Режиссер-постановщик А. Эфрос. Оператор-постановщик В. Чухнов. Художник-постановщик Ф. Ясюкевич. Музыка из произведений Д. Шостаковича. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: Л. Добржанская, И. Смоктуновский, О. Даль, В. Глаголева, А. Ожигин, М. Жигалов, В. Плотников, В. Карлов, Г. Байкштите, М. и И. Коротковы.

Киностудия «Мосфильм» и Литовская киностудия

«Пыль под солнцем», 10 ч.
Автор сценария Е. Котов. Режиссер-постановщик М. Гедрис. Оператор-постановщик И. Томашевичюс. Художник-постановщик Л. Платов. Композитор В. Баркаускас. Звукооператор Н. Калениченко.
Роли исполняют: Т. Спивак, П. Вельяминов, А. Овчинников, Г. Юхтин, В. Заманский, С. Пенкина, А. Шурна, В. Носик, В. Новиков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Ветер странствий» (по мотивам произведений М. М. Пришвина), 9 ч.
Авторы сценария Ю. Принцев, Ю. Егоров. Режиссер-постановщик Ю. Егоров. Оператор-постановщик А. Мачильский. Художник-постановщик И. Бахметьев. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Д. Боголепов.
Роли исполняют: Галя Астахова, Сережа Кузнецов, В. Марченко, Ю. Назаров, С. Яковлев, Л. Филиппова, Н. Хонина, И. Екатериничев, А. Пышняк, М. Пучков, А. Неустроев, Н. Чуб, А. Румянцева, Н. Ражин, Ю. Катин-Ярцев, М. Яковлева, Е. Комарова, А. Жданов, А. Силуянова, А. Зайцев.

«Супруги Орловы» (по мотивам рассказов М. Горького), 9 ч.
Авторы сценария М. Азов, М. Донской, В. Михайловский. Режиссер-постановщик М. Донской. Оператор-постановщик В. Егоров. Художник-постановщик О. Кравченя. Композитор Р. Хозак. Звукооператор В. Приленский.
Роли исполняют: Н. Русланова, А. Семенов, Сережа Тегин, Д. Сагал, Ю. Каморный, П. Меркурьев, П. Винник.

Свердловская киностудия

«Лекарство против страха», 10 ч.
Авторы сценария А. и Г. Вайнеры. Режиссер-постановщик А. Мкртчян. Оператор-постановщик М. Коропцов. Художник-постановщик В. Щербак. Композитор А. Флярковский. Звукооператор С. Урусов.
Роли исполняют: А. Фатюшин, Г. Жженов, В. Седов, В. Шалевич, О. Науменко, С. Десницкий, Ю. Гусев, А. Вокач, З. Кириенко, Г. Ронинсон, Ю. Дубровин, Г. Чепчан, Е. Легурова, Н. Назарова, Е. Максимова.

Одесская киностудия

«Побег из тюрьмы», 10 ч.
Авторы сценария Н. Вирта, Р. Отколенко. Режиссер-постановщик Р. Василевский. Оператор-постановщик Ю. Клименко. Художник-постановщик В. Гидулянов. Композитор И. Катаев. Звукооператор А. Подлесный.
Роли исполняют: А. Абдулов, Н. Еременко-младший, В. Шушкевич, П. Ремезов, А. Карка, В. Дорошенко, В. Бутов, Ю. Родионов, В. Васковцев, Г. Дрозд, А. Градов, Б. Федотов, А. Яковлев, В. Филатов, Л. Зайцева, И. Шевчук.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Право на любовь», 9 ч.
Автор сценария В. Лыков. Режиссер-постановщик А. Слесаренко. Оператор-постановщик А. Пищиков. Художник-постановщик А. Бобровников. Музыка и текст песен А. Слесаренко. Звукооператор А. Ковтун.
Роли исполняют: А. Поддубинский, И. Шевчук, Б. Ступка, К. Степанков, В. Белохвостик, Ф. Панасенко, Д. Капка, Л. Слесаренко, Б. Болдыревский, В. Козел, Г. Искаков, С. Сибель, В. Козелков, В. Пащенко, К. Турчев, Л. Алфимова, Б. Александров, А. Гай, Н. Гебдовская, Г. Долгозвяга, Г. Юрчук, В. Шостаковский, В. Фущич, Н. Мельничук, Ю. Жариков, Н. Юдин, В. Черняк.

«Тачанка с юга» (по одноименной повести А. Варшавера), 9 ч.
Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов. Режиссер-постановщик Е. Шерстобитов. Оператор-постановщик М. Черный. Художник-постановщик В. Новаков. Композитор И. Шамо. Звукооператор В. Сулимов.
Роли исполняют: С. Коренев, А. Стригалев, Г. Дворников, В. Степаненко, Д. Миргородский, А. Нищенкин, Ю. Критенко, А. Юрченко, В. Панарин, В. Мирошниченко, В. Пащенко.

Поправка. В «ИК», 1978, № 11 допущена корректорская ошибка: сценаристом фильма «Враги» назван А. Ромм, надо — А. Роом.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 75-летием



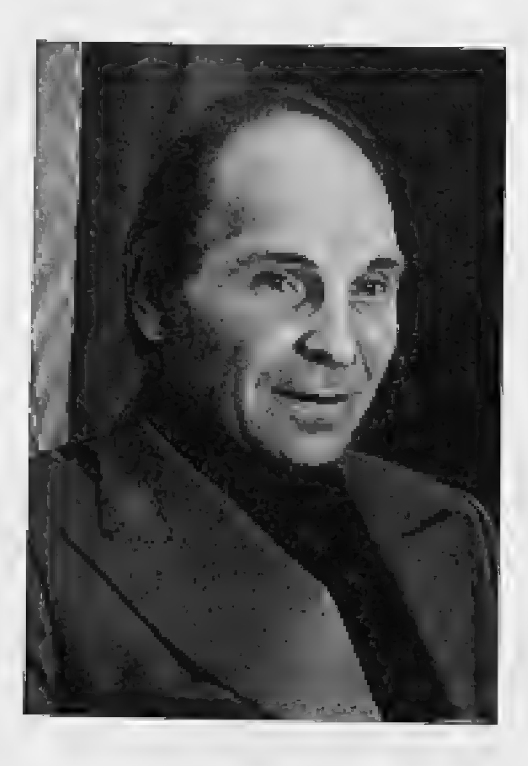
Филимонова Александра Александровича, кинодраматурга, автора сценариев фильмов «Космический рейс», «Друзья встречаются вновь», «Парень из тайги», «Первая перчатка», «Незабываемый 19-й», «Драгоценный подарок», «Самолеты не приземлились», «Человек, который делал алмазы» и других.

С 75-летием



Фрадкина Германа Ефимовича, сценариста, заслуженного работника культуры, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, автора сценариев документальных фильмов «Плюс электрификация», «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин (Последние страницы)», «Гибель Пушкина», «Ленин в Италии», «На Капри, у Горького», «Алгебра революции», «Ленин. Последнее подполье», «Лариса Рейснер», «От коммуны к Октябрю» и многих других.

с 60-летием



Аксенчука Ивана Семеновича, сценариста и кинорежиссера, поставившего мультипликационные фильмы «Помни», «Зай и Чик», «Ворона и лисица», «Курица и петух», «Ореховый прутик», «Аист», «Наше солнце», «Русалочка», «Слово о хлебе», «Плюс электрификация», «Илья Муромец», «Как Грибы с Горохом воевали» и многие другие.

С 50-летием



Файзиева Латифа Абидовича, режиссера, заслуженного деятеля искусств УзССР, поставившего фильмы «По путевке Ленина», «Звезда Улугбека», «Наташа Ханум», «Живые страницы Альбома», «Сыны Отечества», «Тимур Малик», «Ожившие миниатюры», «Восход над Гангом» и другие.


5724

Петр Пашкевич

Эскизы к фильмам

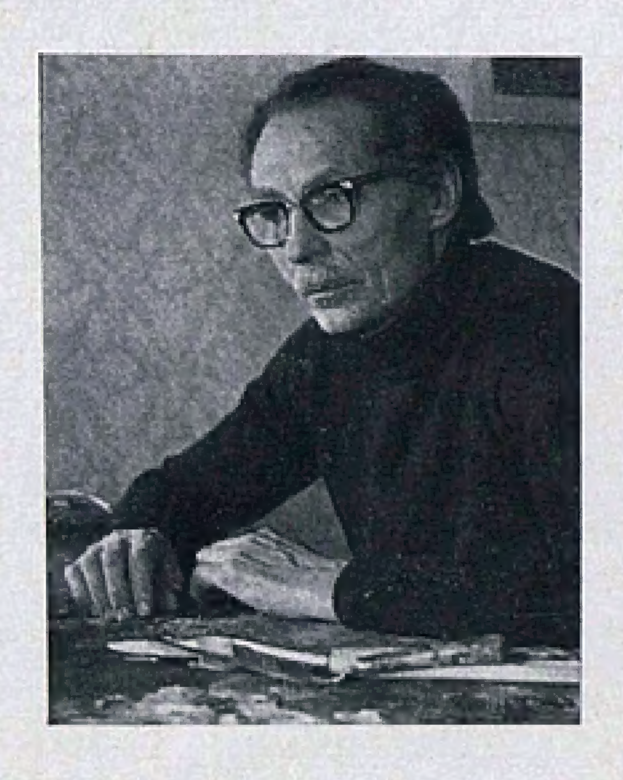


Фото Б. Головченко

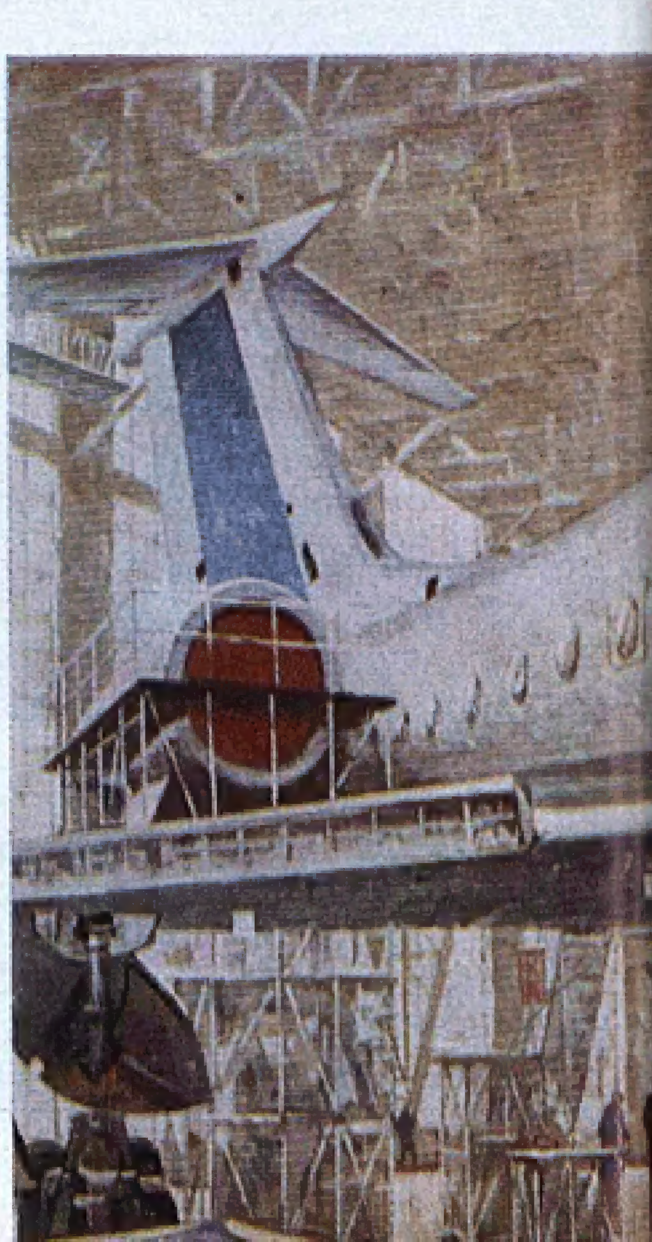
«Добровольцы»

«Карл Маркс»

«За облаками небо»

«Красное и черное»

«Степан Разин»



«Преступление и наказание»

«Герой нашего времени»